



Lurdes Maria Lopes da Costa *O silêncio é o sítio onde se grita: silêncio e erotismo*
em José Carlos Ary dos Santos



Lurdes Maria Lopes da Costa ***O silêncio é o sítio onde se grita: silêncio e erotismo***
em José Carlos Ary dos Santos

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro.

À memória da minha mãe:

*E em volta do seu banco os malmequeres
e as andorinhas
provam que a minha mãe nunca morreu.*

À minha filha:

*Minha vida és meu sangue e meu caminho
Meu pássaro de carne meu amor*

Ao meu marido:

*Quando a mulher se rasga mas resiste
Há sempre um nome um outro nome por dizer.*

Ao meu pai:

Pelo tanto que lhe quero e que lhe devo.

o júri

presidente

Professor Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria do Rosário da Cunha Duarte
Professora Auxiliar da Universidade Aberta (arguente)

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

Num olhar retrospectivo sobre este final de percurso, sinto uma reconfortante necessidade de agradecer a todos quantos me acompanharam, me incentivaram, me ensinaram com toda a sua sábia benevolência e, de um modo ou de outro, enriqueceram este trabalho.

O meu agradecimento mais carinhoso dirijo-o à minha orientadora, Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, de cuja competência profissional e dedicação esta dissertação se sente para sempre devedora.

Aos professores Paulo Pereira e António Manuel pela sapiência estimulante e ainda pela simpatia com que sempre me distinguiram.

À minha amiga Belinha, pela leitura paciente e atenta e pelas suas palavras confortantes e animadoras.

Aos meus colegas de mestrado, pelo convívio salutar e amigável, factor de integração e de prazer.

Aos meus colegas da Escola Sec/3 Dr^a Maria Cândida, porque juntos demonstramos ser possível haver alegria no trabalho.

À minha filha e ao meu marido, pelo incentivo constante ainda que sobre eles tenha pesado, também, o ónus de tantas horas de trabalho.

palavras-chave

José Carlos Ary dos Santos; palavra; silêncio; erotismo; censura; solidão; desespero; voz; gesto.

resumo

A versatilidade e a originalidade da poesia de José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) instigou-nos a uma análise aprofundada da obra poética do autor, tão silenciada do ponto de vista crítico-literário e tão acarinhada do ponto de vista popular. Assim, afigurou-se-nos oportuno desenvolver um estudo que intersectasse silêncio e erotismo e, ao longo do qual, o silêncio é entendido numa perspectiva sintáctica, emergindo de forma paradoxal, enquanto expressão do silenciamento censório do verbo e do auto-silenciamento da palavra erótica. Para além disto, a textualização do silêncio na obra de Ary desenvolve ainda uma outra realidade paradoxal, ao transferir para o discurso do excesso e da torrencialidade a manifestação de certos significados igualmente exprimíveis pela privação da palavra.

keywords

José Carlos Ary dos Santos; word; silence; eroticism; censorship; loneliness; despair; voice; gesture.

abstract

The versatility and originality of José Carlos Ary dos Santos's (1937-1984) poetry prompted us to thoroughly analyse the author's poetic works which, from a literary critic's point of view, have been greatly silenced and yet popularly nurtured. Thus, it seemed opportune for us to develop a study that intersects silence and eroticism throughout which silence would be understood from a syntactic perspective, emerging paradoxically as an expression of the censorial silencing of the verb and self-silencing of the erotic word. Furthermore, the text of silence in Ary's work develops yet another paradoxical reality when transferring onto his extraordinarily copious and excessive discourse the manifestation of certain meanings equally expressible through the deprivation of the word.

Índice

ÍNDICE	1
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO I — O SALAZARISMO E O SILÊNCIO COMO PROGRAMA DOUTRINÁRIO	11
1. Ary e o seu tempo	13
2. Castração mental e física — o silenciamento do humano	23
3. A voz e o gesto	31
CAPÍTULO II — DISCURSO E SILÊNCIO EM ARY DOS SANTOS.....	47
1. A palavra e o poeta	49
2. Silêncio e resistência: a gestão política da palavra	51
3. Entre o silêncio e o excesso: a torrencialidade de Ary.....	61
4. Derivações do excesso: o grito e o riso	66
CAPÍTULO III — PALAVRA, SILÊNCIO E EROTISMO	73
1. Silêncio, elipse e obscenidade.....	75
2. Salazarismo e homoerotismo.....	80
3. O erotismo como palavra contestatária.....	85
4. Censura sexual e autocensura moral	97
CONCLUSÃO	113
ANEXOS	119
ANEXO 1 — Entrevista a José Jorge Letria	121
Anexo 2 — Entrevista a Ruben de Carvalho	131
BIBLIOGRAFIA	149

INTRODUÇÃO¹

¹ Os versos inscritos na rubrica “Dedicatórias” - página v -, são da autoria de José Carlos Ary dos Santos e foram retirados dos poemas «Balada para uma velhinha» (Santos, 1989:52), «Balada para os nossos filhos» (ibid., 1989:102), «O nome» (ibid., 1989:145), inscritos em *As palavras das cantigas*, e ainda da dedicatória do livro *Asas* (ibid., 1994:429), inserido na *Obra Poética*, respectivamente.

Na sua obra *Comenda de Fogo*, Eduardo Pitta escreveu: «Se por um lado a queda da ditadura (e, consequentemente, da censura) permitiu a livre circulação de todo o tipo de obras, também é verdade que, aos poucos, essa mesma normalização teve como corolário o silenciamento de algumas vozes. Uma delas foi a de José Carlos Ary dos Santos» (Pitta, 2002:266). As palavras de Eduardo Pitta caíram como produto corrosivo numa convicção já existente, mas nunca antes por nós enunciada e daí que se nos tenha afigurado propícia a eleição de José Carlos Ary dos Santos como objecto de estudo desta dissertação, numa tentativa de homenagear o “poeta da revolução” de Abril e de o posicionar no lugar de destaque na literatura portuguesa da segunda metade do século XX que julgamos ser o seu.

Estamos certos que José Carlos Ary dos Santos terá sido uma pessoa extremamente incómoda sob o ponto de vista individual, social e político e, consequentemente, «a *desobediência normativa arrasta consigo o correlativo ónus*» (ibid., 2002:266). A singular truculência de carácter e a radicalidade vivencial do poeta nunca se compadeceram, minimamente, das normas vigentes nem tão pouco respeitaram os valores instituídos: a sua posição de rebeldia foi sempre diametralmente oposta a tudo e a todos. Além de ter sido dotado de uma voz tonitruante, cujo brado não se podia ignorar nem deixar de ouvir, era corajoso, pelo que enfrentava e afrontava todos os seus opositores.

Não é, pois, difícil entender as razões do silenciamento crítico-literário do escritor, exercido pelas comunidades literária e académica, nem tão pouco entrever o escopo do poeta ao repontar na música e nos festivais da canção, onde granjeou um importante lugar na imagética popular. A paradoxalidade da situação, não deixando, contudo, de causar estranheza, franqueou e reavivou a nossa determinação.

A bem da verdade, a forma peculiar como o autor reagiu às vicissitudes da vida e ao silenciamento imposto, ora gritando a sua dor, ora comunicando desmedidamente, aliciou-nos para a abordagem da temática do silêncio na poesia do autor, porquanto se nos afigurou pertinente contrapor a todas as teorias existentes acerca do silêncio um poeta que as subverte e as altera².

² Destacamos duas dimensões do silêncio: a dimensão enunciativa e a dimensão temática. Na dimensão enunciativa, entende-se o silêncio, por um lado, como técnica literária, do ponto de vista retórico e derivando de *tacere*, do acto intencional de calar (contraposto a *silere*, entendido como ausência total de

Na verdade, partindo iterativamente da análise textual da obra poética de José Carlos Ary dos Santos, é de fácil constatação que ela professa uma subversão do termo *silentium* quer a nível ontológico (afirmando uma posição de permanente confronto com a realidade que o cerca), quer a nível linguístico (optando por uma excessiva actividade linguística, como reflexo do seu carácter), quer a nível social (nunca se remetendo ao silêncio, apesar do espectro da censura), quer ainda a nível verbal (dizendo a sua poesia num ritmo frenético e alucinante, sem pausas respiratórias).

Em função do já exposto, seria, portanto, plausível não considerarmos relevante – ou até considerarmos inadequada – uma abordagem da obra literária de Ary dos Santos, a partir da perspectiva do silêncio. Contudo, essa evidência constituiu um desafio a enfrentar, em primeiro lugar, partindo do pressuposto inerente a uma simples máxima popular: «quem muito fala, pouco acerta» e então o silêncio pode surgir justamente do débito verbal excessivo; em segundo lugar, verificamos que a afronta, frequentemente obscena, de alguns textos do autor simula um acometimento, mas na sua essência constitui uma postura defensiva, revelando a incomensurável fragilidade emocional do poeta; em terceiro lugar, parece-nos que a verbosidade excessiva do poeta mais não pretende do que confundir e diluir outras e mais verdadeiras intenções, contrapondo o escritor, ao ruído incessante e vão do seu linguajar, a essência frutífera do silêncio; por último, julgamos ainda que o ritmo fogoso da sua poesia, pode criar a ilusão de um júbilo que não é verdadeiramente o do poeta, porquanto a área vocabular mais recorrente tem conotação com a amargura, a tristeza e o desespero.

Assim sendo, a noção de silêncio em José Carlos Ary dos Santos é, por si mesma, significativamente antagónica e paradoxal, resultando de um acto de fala tão excessivo que perturba o entendimento, gerando equívocos e camuflando, propositadamente, sentidos e intenções. Ora, um tal excesso verbal não se adequa a uma conduta intimista, reflexiva, silenciosa, nem tão pouco normativa, antes pelo contrário, ela molda-se na perfeição ao carácter repentista, eloquente, ruidoso e insubmisso do poeta, cujo intuito principal consiste, numa primeira análise, na luta ruidosa contra o silenciamento imposto – contrapondo ao silêncio a sua própria antítese – e, num estudo mais pormenorizado, na expressão da dor silenciosamente gritante da sua poesia.

Acontece ainda que, na produção poética de José Carlos Ary dos Santos, a questão do silêncio convive abertamente com uma outra problemática não menos aviltante, à época: a tematização do erotismo e da obscenidade. A questão erótica, tal como a do silêncio, emerge

som, espécie de silêncio como impossibilidade). Por outro lado, na dimensão temática do silêncio, esse silêncio já não é considerado como artifício retórico, mas como tema, enquanto indagação da essência da

impudente na criação literária do escritor, assolando a cristalização de (pre)conceitos, provocando mentalidades e susceptibilidades das mais diversas facções, porquanto o seu maior desígnio era o da insubordinação contra o jugo político-literário. O escrutínio deste veio temático revelou-se inevitável para a descodificação de uma parte significativa da produção literária de Ary, porquanto se até aqui nos centrámos na questão do silêncio involuntário, cuja tentativa de neutralização se centrava num discurso excedente, agora, a questão erótica faz fundear o silenciamento voluntário, apagando palavras para permitir que o silêncio signifique. Só então se ouve o seu silêncio, porque o poeta se cala - «Só nos ouvimos quando nos calamos» (Santos, 1994:47) -, só então se dá primazia à eloquência do silêncio que, revelando-se condescendente com o estado de espírito da voz lírica, lhe concede a sua égide.

A junção destes silêncios - o voluntário e o involuntário - impeliu-nos a encetar um estudo académico mais aprofundado, interligando estes dois aspectos que nos parecem fundamentais na obra do autor: o silêncio e o erotismo.

Em face do exposto, é nosso desígnio delinear o percurso do silêncio e do erotismo na obra de Ary dos Santos, no intuito de mostrar o modo como essas duas linhas temáticas se convertem em recursos da intencionalidade do poeta e de produção de sentido, identificando as respectivas estratégias discursivas e problematizando as circunstâncias em que silêncio e erotismo se interpenetram, na tentativa de compreender as razões do sistemático silenciamento desse mesmo erotismo.

Ora acontece justamente que, dos numerosos estudos existentes sobre a questão do silêncio, ao longo do nosso trabalho de investigação apenas encontrámos uma ínfima parte que, efectivamente, se debruçasse (com maior ou menor minudência) sobre o discurso excessivo e ruidoso, perspectivando-o como uma forma de silenciamento por antítese e que nos pudesse facultar uma sólida base teórica para a nossa dissertação. Pese embora o óbice atrás enunciado, cumpre-nos reconhecer a influência que as obras de Eni Puccinelli Orlandi (Orlandi, 2002) e de Pierre Van Den Heuvel (Van Den Heuvel, 1985) exerceram no prosseguimento do nosso estudo sobre o silêncio. A Puccinelli Orlandi devemos uma perspetivação da influência da censura no sujeito e, conseqüentemente, no seu discurso, perspetivação essa que, não o queremos omitir, se revelou essencial para o nosso bom entendimento do silêncio, bem como para a problematização de qualquer produção literária realizada em tempo de censura. A Pierre Van Den Heuvel devemos a co-responsabilidade do nosso estudo acerca do silêncio, nomeadamente no que concerne a análise do grito e do riso na obra de Ary dos Santos. Com efeito, a partir da sua

palavra e do silêncio.

análise acerca do silêncio, perspectivámos a importância do excesso verbal e a função do grito e do riso enquanto formas extremas de silêncio, principalmente acutilantes em situação de opressão e de mordação.

Relativamente à temática erótica, diga-se em verdade que o hedonismo que preside ao próprio conceito parece ser a razão da proliferação crítico-literária do assunto. Contudo, seríamos injustos se não confessássemos que nos encontramos especialmente gratos aos ensaios escritos por Octavio Paz (Paz, 1995) e por George Steiner (Steiner, 2008), aos quais devemos a análise da riqueza metafórica do erotismo.

Pese embora a escassez (quer em quantidade quer em qualidade) da crítica literária da obra poética de José Carlos Ary dos Santos ser um dado adquirido, como tivemos oportunidade de referir, tomámos como referência a excelência do prefácio de *As palavras das cantigas* (Santos, 1989) da autoria da poetisa Natália Correia, a obra *Memórias* (Castro, 2006) de Fernanda de Castro, o prefácio de Manuel Gusmão (Gusmão, 1984) a *VIII Sonetos* (Santos, 1994) e, por último, mas certamente representando uma mais-valia excepcional para o nosso trabalho, as entrevistas que José Jorge Letria³ e Ruben de Carvalho⁴ gentilmente nos concederam e que muito contribuíram para alicerçar a nossa investigação e/ou para lhe conferir novos rumos.

Por tudo o que foi exposto e por estarmos convictos de que a obra do autor é digna de um estudo que vai para além de artigos avulso comemorativos de efemérides ou de referências televisivas aos poemas das canções, propomo-nos realizar um trabalho académico que, não pretendendo ser exaustivo, tem a intenção de analisar a globalidade da sua produção poética, com a profundidade e a seriedade que a fortuna poética do poeta nos merece: José Carlos Ary dos Santos foi um homem que se escreveu e que soube escrever o seu tempo e o seu lugar.

³ Entrevista a José Jorge Letria, realizada no dia 5 de Novembro de 2009, na Sociedade Portuguesa de Autores e reproduzida na íntegra na secção Anexos do nosso trabalho, pp.121-129.

⁴ Entrevista a Ruben de Carvalho, realizada no dia 30 de Novembro de 2009, na Câmara Municipal de Lisboa e reproduzida na íntegra na secção Anexos do nosso trabalho, pp.131-148.

CAPÍTULO I — O Salazarismo e o silêncio como programa doutrinário

1. Ary e o seu tempo

*Não me digam mais nada senão falo
e eu não posso dizer eu estou de pé.
(...)*

*Aqui ninguém me põe a pata em cima
Porque é de baixo que me vem acima
A força do lugar que for o meu.*

Ary dos Santos

*LE RESTE EST INDICIBLE. SI JE QUITTE
CE LIVRE, JE QUITTE CE QUI PEUT SE
RACONTER. JE ME TAIS ET MARCHE LES
PIEDS NUS*

Jean Genêt

“Aqui ninguém me põe a pata em cima” (Santos, 1995: 293). Num grito de raiva e de desespero poético, Ary, o poeta, deixa transparecer a revolta de um homem a quem pretendem subjugar. Subjugar pela força, pelo medo, pela ameaça, evitando o uso da palavra e impelindo ao silêncio o sujeito poético e o homem.

José Carlos Ary dos Santos nasce em 1937 e morre em 1984. Nasce “aqui”, neste país de brandos costumes, onde os portugueses foram submetidos a uma ditadura que se auto-intitulou Estado Novo e que vigorou de 1926 a 1974. Obrigado a obedecer a um conjunto de leis severas e castradoras, este povo experimentou a agressividade política, social e individual do regime ditatorial encabeçado pelo Presidente do Conselho, Oliveira Salazar e, a partir de 1968, por Marcelo Caetano.

Com efeito, o regime ditatorial visava impor a sua ideologia a qualquer outra, porém essa premissa revelou-se infactível. Então, a persistência dos governantes, aliada à utopia da consecução da sua ideologia, exigiu a aplicação da força e de outros meios persuasivos, legais ou não, necessários à preservação do regime. É assim que, em nome da «segurança externa e interna do Estado» (Pimentel, 2007: 11), surge a polícia política do regime. Esta polícia, secreta,

tinha como missão principal derribar os opositores do regime. Qualquer providência era válida. Instruída no estrito cumprimento de ordens superiores, a PVDE/PIDE/DGS tinha a função de combater «os crimes políticos» (ibid., 2007:12), função ao abrigo da qual cometeu atrocidades cujas consequências se perpetuam no nosso país.

Formada por agentes cujo nível de escolaridade era, na sua maioria, sofrível, sem preparação profissional, exceptuando a do uso da violência, esta força política desejava, notoriamente, ascensão social. A este respeito Irene Pimentel refere o seguinte:

o próprio Silva Pais agastou-se, ao verificar que muitos candidatos à PIDE apenas pretendiam pertencer a uma força de autoridade. Por exemplo, sobre um determinado indivíduo, considerou que era «mais um dos que pretendem um cartão de autoridade, para exibição e actuação, o que não é possível atender, não só por ser ilegal como pelos inconvenientes que disso poderiam resultar». (ibid., 2007: 58)

Quando estes agentes passavam a exercer funções, faziam-no com desprezo pela vida humana, sem quaisquer escrúpulos, usando arbitrariamente a violência, a tortura e a humilhação humana. A ambição de se projectarem para uma carreira de sucesso permitia-lhes lançar mão de todo e qualquer meio.

Além do elevado número de inspectores da polícia política, o seu maior contingente era composto pelos delatores do regime. O informador é um cidadão comum, de qualquer profissão, que vive do norte ao sul do país, ilhas e colónias incluídas. Ébrio ou criminoso, pobre ou rico, simples trabalhador ou intelectual, aldeão ou citadino, era uma fonte privilegiada de revelação/denúncia de factos que poderiam indiciar oposição ao regime. Não pertenciam apenas a baixos estratos sociais, «havendo “o bufo de alta posição, o denunciante por interesse de classe e de posição económica”» (ibid., 2007:315). Factos suspeitos, reuniões tardias e ilegais, conversas longas, ajuntamentos fortuitos, tudo era examinado detalhadamente. Estes informadores eram indivíduos que, a troco de dinheiro, denunciavam colegas, familiares, vizinhos ou amigos, constituindo um precioso, senão o maior, apoio do regime totalitário, de acordo com o seguinte depoimento:

Diga-se, (...), que a Comissão de Extinção da PIDE/DGS afirmou que os informadores da PIDE/DGS chegaram aos 20 000, em 1974 (...) Com informação «a nível local, geográfico ou das organizações», esses informadores funcionavam em sistema de clandestinidade,

sendo escondidos pelos agentes e chefes de brigada que os controlavam, «porque era importante a posse desses bufos para a ascensão na PIDE. (ibid., 2007:315)

Nesta conjuntura, o clima de insegurança e de desconfiança grassava na sociedade portuguesa. Ninguém confiava em ninguém. Todos desconfiavam de todos. Qualquer cidadão alvo de denúncia poderia vir a ficar preso nas masmorras da polícia política.

A PIDE e os seus colaboradores pareciam estar acima da lei e refinaram os seus métodos de persuasão ao longo do tempo: prisões arbitrárias, torturas, violação de domicílios e de correspondência, escutas telefónicas, chantagem e extorsão fiscal e, em última instância, desterro e morte. Perseguiu-se a liberdade, silenciavam-se vozes dissidentes e impunha-se um medo generalizado e amordaçante na população. Prendiam para investigar e investigavam através da tortura que normalmente visava a quebra psicológica, como nos comprova a afirmação seguinte:

Diversos autores observaram que o uso sistematizado da tortura e da chantagem foi o principal método de actuação policial (e de recolha de informações). Isso permitiu colmatar a falta de preparação técnica da esmagadora maioria dos elementos da PIDE (a par, aliás, do seu reduzido nível de escolaridade). Alguns consideram mesmo que a PIDE/DGS «exibiu, quase sempre, uma espantosa fragilidade – o que não obstou, evidentemente, à eficácia da sua actuação, já que esta se baseava, sobretudo, nos poderes quase absolutos que lhe estavam cometidos pelo regime» e no recurso impune à tortura e à violação dos direitos fundamentais dos cidadãos. (ibid., 2007: 346)

A elite intelectual não estava isenta desta pressão social e individual, já que conforme cita Irene Pimentel: *«na opinião de Rui Ramos, falar de “intelectuais em Portugal” durante o Estado Novo era “falar da oposição”. Esta oposição é, aliás, corroborada por elementos do próprio regime e do seu chefe, Salazar, que, em 1966, se queixou a Franco Nogueira de que “os intelectuais lhe fugiram sempre”»* (ibid., 2007: 250).

Outra constatação curiosa da mesma autora prende-se com o distanciamento existente entre esses intelectuais e a restante sociedade e que terá evitado uma perseguição mais acérrima dos intelectuais, não obstante muitos terem sido perseguidos, não era apenas por serem intelectuais mas, essencialmente, pela sua *«actuação política oposicionista»* ou por serem *«simpatizantes ou militantes do PCP»* (ibid., 2007:251).

Ora, vivenciando esta conjuntura, Ary denunciou as atrocidades cometidas, o silêncio imposto, mas directamente nunca foi vítima do regime, antes pelo contrário. Oriundo de uma família da

alta burguesia, era um indivíduo bem relacionado, inserido nos circuitos da chamada alta sociedade. Mantinha, por exemplo, uma amizade maternal com Fernanda de Castro, esposa do ministro António Ferro. Mulher culta e distinta, exerceu sobre Ary uma influência cultural assinalável que o catapultou para as mais altas esferas sociais e culturais e que lhe proporcionou, simultaneamente, a absorção dessa cultura, bem como a honra de ser o centro das atenções aquando dos prestigiados serões literários. Fernanda de Castro exerceu, ainda, uma vigilância constante ao nível da correcção de poemas e concedeu-lhe o conforto do regaço materno que ele não possuía e de que tanto necessitava. Foi, a par de Natália Correia, a pessoa mais influente junto de José Carlos Ary dos Santos, ainda que dela se tenha afastado após o 25 de Abril, como aliás aconteceu com Amália Rodrigues. Inserido nestes circuitos, prendê-lo seria um «escândalo», como afirmou José Jorge Letria (Letria, 2009 (Anexo1):126).

De acordo com a mesma fonte, Ary «*não se expôs muito*» (ibid., 2009 (Anexo1):126), soube proteger-se, além de que não o conotavam com nenhum partido. Por um ou outro motivo, foi escapando às garras da polícia política. É porém certo que a «*elite, o chamado escol, os intelectuais, os sujeitos que sabem coisas e têm teorias*» (Pimentel, 2007: 251), parafraseando Franco Nogueira⁵, nomeadamente os escritores ditos subversivos⁶, sentiram as repercussões do regime ditatorial nas suas obras. Da limitação da comunicação à proibição do uso de palavras, da mutilação à proibição de obras, passando mesmo pela sua destruição pura e simples, a censura causou estragos.

A esta situação não é alheia uma longa tradição histórica que importa referir. Desde os seus primórdios, a censura oficial em Portugal encontra-se aliada à Igreja e ao Catolicismo. Igreja e Monarquia partilhavam um rigoroso combate à heresia, cuja irradiação ficava ao encargo da Inquisição, tomando medidas drásticas como a extinção⁷ dos manuscritos hereges ou prevaricadores da moral e dos bons costumes pelo fogo, bem como dos respectivos autores.

⁵ «*Franco Nogueira foi o último ministro dos Negócios Estrangeiros de Salazar, seu braço direito para a política externa ao longo de todo o último combate do chefe do Estado Novo contra os «ventos da história» (...) foi um crítico bastante assíduo, com tribuna primeiro no Diário Popular (página literária) de 1943 a 1945 e depois em A Semana de 1951 a 1953, e pronunciou-se por extenso sobre a maioria dos escritores portugueses de renome*». (Lucena, 2001:863-891)

⁶ Eram considerados subversivos os que, acintosamente ou não, demonstravam a sua oposição ao regime e que fazem parte de um extenso leque de nomes, de Aquilino Ribeiro, a António Botto, a Judith Teixeira, a Alves Redol e Branquinho da Fonseca, entre tantos outros.

⁷ Relembre-se a biblioclastia fundamentalista perpetrada pelos autos-de-fé em plena praça pública e que em 1923 teve uma versão moderna, em Lisboa, em frente ao Governo Civil, gerada pela polémica apelidada de “literatura de Sodoma”. As chamas destruíram, entre outros, *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, *Canções* de António Botto e *Decadência* de Judith Teixeira. (Viana, 1980:198-208)

A censura dedicava-se à análise prévia das obras, controlava portos, alfândegas e “visitava” livrarias. Refira-se que o primeiro livro a ser censurado em Portugal data de 1539, surgindo em 1547 a publicação do primeiro índice de livros proibidos. A partir de então, a vida cultural portuguesa raramente deixou de permanecer controlada e bloqueada pelo zelo das censuras e outros afrontamentos à liberdade de expressão e de pensamento. A censura prévia vigorou até 1820 e apenas em 1822 é constitucionalmente reconhecido o direito à liberdade de expressão.

Ora, em tudo semelhante à censura imposta pela Inquisição, a censura do Estado Novo foi rigorosa e desastrosamente eficaz. Com efeito, logo após o golpe de Estado de 1926 restabeleceu-se a censura prévia, reiterada pela Constituição de 1933 como forma normal de governo. O seu artigo 3º define a função social que a censura desempenhará, nos seguintes termos:

A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade.
(Rodrigues, 1980: 71)

O regime retirava ao comum dos mortais qualquer hipótese de dirigir o seu próprio destino, já que todos eram considerados inaptos⁸ para desempenharem funções de uma forma autónoma, ninguém era dotado de inteligência, razão pela qual, segundo palavras do ditador Oliveira Salazar “Politicamente só existe o que o público sabe que existe...” (ibid., 1980:76). *Dixit.*

Perante tais factos, poucos foram os grandes nomes da cultura portuguesa que escaparam ao crivo da censura repressiva. Na lista de autores sujeitos às farpas censórias, divulgada logo a seguir ao 25 de Abril de 1974 pela Comissão Directiva da Associação dos Editores e Livreiros Portugueses, constam alguns dos maiores vultos⁹ de sempre da nossa cultura. Era o novo *Index Librorum Prohibitorum*.

Como se não bastasse todo este tipo de censura imposta pelo Estado, era o próprio escritor que já fazia a autocensura do seu texto, antes mesmo de o entregar para publicação, numa atitude de autêntico “masoquismo”, censurando a sua própria obra, limitando a sua própria liberdade criativa. Como prova, transcrevo dois testemunhos que, apesar de distanciados no

⁸ Num discurso, datado de Outubro do mesmo ano, Salazar esclarece que «Os homens, os grupos, as classes vêem, observam as coisas, estudam os acontecimentos à luz do seu interesse. Só uma entidade, por dever e posição, tudo tem de ver à luz do interesse de todos». (Rodrigues, 1980: 71)

tempo, comungam da mesma preocupação. Em 1945, em entrevista dada ao *Diário de Lisboa*, Ferreira de Castro afirmou:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: “Eles deixarão passar isto?” (Apud Rodrigues, 1980: 79).

Maria Velho da Costa deu-nos um outro testemunho hilariante quando, em 1972, em a *Ova Ortografia* declara: «*Ecidi escrever ortado; poupa assim o rabalho a quem me orta.*» (Apud Rodrigues, 1980: 79).

O medo estava, assim, social e individualmente instituído. As pessoas silenciavam-se por temerem as consequências. Aos escritores não só se limitava a liberdade criativa, através da censura dos textos, como também se pressionava o escritor-cidadão com prisão e com risco da própria vida. Neste contexto, a escrita não era expressão livre, ela era produto de todo um conjunto de limitações a que o autor não podia ficar alheio. Porém, o que o regime impunha a todos como proibição funcionava para muitos como alavanca, como motor de busca de novas escapatórias por onde se escondessem novos sentidos. Os escritores procuravam dizer o mesmo através de outras palavras, palavras que não fizessem parte das conhecidas interdições.

Do rol de intelectuais, os cantores de intervenção foram os mais penalizados em termos de perseguição policial cuja vigilância sistemática das festas e dos espectáculos em que participavam, levava frequentemente ao seu cancelamento. A sua popularidade era considerada subversiva e os seus autores apelidados de perigosos, nomeadamente José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, entre outros, que, alegadamente, desrespeitavam as «*instituições vigentes*» (ibid., 1980:254). Contudo, a verdadeira razão de tão apertada vigilância prende-se com a aglomeração e com a adesão popular que desencadeavam e que deixavam as forças do regime impotentes para actuar. A polícia política «*era tanto mais violenta quanto mais incompetente se revelava*» (ibid., 1980: 46).

Curiosamente, José Carlos Ary dos Santos era perfeitamente inábil para cantar, «*nem sequer conseguia assobiar o hino nacional*» (Carvalho, 2009 (Anexo2):147), como anotou Ruben de

⁹ Constam da extensa lista de autores censurados nomes como os de Manuel Alegre, Maria Teresa Horta, Luís de Sttau Monteiro, José Cardoso Pires, César Oliveira, Luandino Vieira, Fernando Namora, Carlos de

Carvalho, e, apesar de se encontrar inserido no Partido Comunista e ligado a elementos de esquerda, através das agências publicitárias onde trabalhava, embrenha-se, tardiamente, no mundo do canto de intervenção, dizendo a sua poesia. A sua primeira grande actuação ocorreu em Março de 1974 no Coliseu dos Recreios, nas vésperas do 25 de Abril, no famoso I Encontro da Canção Portuguesa que José Jorge Letria considera ter sido «*o principal momento em que a canção política se apresentou perante uma multidão, como um espectáculo de massas; foi um grande contributo dos músicos para, naquela altura, confrontar o regime com a sua fragilidade*» (Almeida, 1974: 63). Refira-se que, nessa noite, Ary foi vaiado monumentalmente à entrada em palco e aplaudido, de pé, à saída. Esta situação é paradigmática da relutância existente relativamente à figura do autor de *As Portas que Abril Abriu*. Para além da sua ascendência burguesa e conservadora, a sua aparência física, pela forma como vestia «*de casaco de veludo, gravata de seda e sapatos italianos, de pala, enfim, era muito requintado*» (Letria, 2009 (Anexo1): 126), aliada ao seu carácter irascível, e mormente a sua ligação, a partir de 1969, aos festivais da canção da RTP foram determinantes para a dissidência existente entre os autores do canto livre e Ary.

Desde *Adereços, Endereços* (1965), por influência das parcerias intelectuais de Natália Correia e Carolina Loff, e ainda de publicitários ligados à esquerda, José Carlos Ary dos Santos encaminha-se progressivamente para essa facção política, começando, paradoxalmente, a interessar-se pelos festivais da canção, à época, conotados com as forças do regime e associados ao nacional-cançonetismo. A esta atracção não é alheia a vontade e a necessidade de protagonismo do autor, embora lhe tenha causado imensos dissabores. Se, por um lado, se tornou alvo de inveja pelo estrelato conquistado, criou, por outro, anti-corpos na sua ligação com amigos, nomeadamente Natália Correia e Ruben de Carvalho, que criticaram duramente a sua opção mediática em detrimento, na sua opinião, da poesia pura. Este atrito era igualmente partilhado pelos cantores de intervenção e pelos opositores ao regime que não o «*reconheciam como um deles*» (Letria, 2009 (Anexo1): 125). «*Não escreveu para eles*» (Carvalho: 2009 (Anexo2):139), não havia nele uma tradição de luta clandestina, de intervenção permanente na vida política portuguesa, enfim, não arriscava nem dava a cara. Porém, a sua aparência física, a sua voz e o seu gesto deram-lhe, de imediato, um lugar cimeiro no palco da revolta contra a ditadura.

A par da opressão interna, Portugal encontrava-se fechado e arredado do centro da Europa, tendo feito um percurso pautado pela máxima “orgulhosamente sós”. Esta posição de isolamento

Oliveira, entre tantos outros.

voluntário, por opção política, e involuntário, pela localização geográfica face ao centro da Europa, levaram também o nosso país a uma periferia cultural e mental que se faz sentir até hoje.

Em Setembro de 1968, a entrada do novo Presidente do Conselho de Ministros, conforme nos assevera José Mattoso:

Despertou uma enorme expectativa ou mesmo esperança numa evolução para a democracia parlamentar no conjunto das forças oposicionistas. (...) A abertura ensaiada em 1968-1969 pelo Marcelismo logo evidenciara os seus riscos para a política de liberalizar em guerra. Entreaberta a tampa da panela de pressão, manifestou-se generalizadamente uma avalanche de expectativas, de reivindicações, de desejo de mudança.” (Mattoso,1994: 549-551).

Impaciente, a nação portuguesa aguardava com expectativa a mudança, todavia, as esperanças saíram goradas: a continuidade do regime foi preservada. Numa carta datada de 30 de Outubro de 1968, Barbieri Cardoso e Pereira de Carvalho – inspectores-gerais da PIDE - asseguram ao informador Oliveira (Mário de Carvalho) que, a «*respeito do novo Governo tudo continua na mesma a não ser uma pequena liberdade de imprensa, e outras no género, mas sem importância*» (Pimentel, 2007: 46).

Marcelo Caetano, que advogava uma certa descompressão política, mais não conseguiu do que ficar-se pelas boas intenções. Ao invés, o marcelismo veio desencadear uma catadupa de novos acontecimentos que, a par da prolongada e intensa guerra colonial e da repressão social, política, económica e cultural foram factores determinantes de progressiva revolta e desalento social que, paulatinamente, concorreram para a libertação do país.

Neste contexto, Ary dá à estampa *Insofrimento in sofrimento (1969)*, obra que denota uma acentuada intervenção política do sujeito poético, já radicalizada. A esta radicalização de posição não é indiferente a revolta estudantil de Abril desse mesmo ano em Coimbra - que desencadeou, posteriormente, uma avalanche de protestos em diferentes sectores da sociedade portuguesa e reacendeu o combate à continuidade da guerra colonial - nem tão pouco o resultado das eleições que os políticos diziam que iam ser livres mas, juncadas de ilegalidades e de atropelos, mais não foram que um logro. Tome-se como exemplo o assalto à sede da Comissão Democrática Eleitoral de Lisboa, da qual Ary era simpatizante.

A luta da oposição extremou-se. Os militares mostram desagrado pela continuidade da guerra, enquanto Marcelo Caetano simula várias tentativas de liberalização, esta operação de cosmética não consegue, contudo, demover o Movimento dos Capitães que, na madrugada do dia

24 de Abril de 1974, desencadeia a revolução. O regime autoritário é derrubado pelo Movimento das Forças Armadas que entrega o poder à Junta de Salvação Nacional.

A partir de então, Portugal inicia o seu atribulado processo de democratização do qual António Reis sustenta a seguinte perspectiva:

Uma revolução autonomamente dirigida por militares com o objectivo prioritário de encontrar uma saída política para o impasse colonial, num país anestesiado por décadas de autoritarismo obscurantista e com escassa implantação de forças políticas e respectivas correntes ideológicas, dificilmente poderia escapar quer à tentação de uma tutela militar mais longa, quer à emergência de insanáveis contradições entre as opções estratégicas a seguir pelas diferentes facções da sua elite dirigente. (Reis, 1994:19)

Os dez anos que sobrevieram à revolução, o «tempo crítico» (Franco, 1994b:206), constituíram um tempo de euforia, de devaneio, de agitação política, social, cultural e económica. Com efeito, este período conturbado da História de Portugal encerra mudanças determinantes para o país e assiste a jogos de poder e a confrontos até então inexistentes ou desconhecidos da maioria. O povo passou a ser, de um dia para o outro, “quem mais ordena” e foi-se adaptando às transições impostas em nome dos seus interesses.

É então que a figura de Ary dos Santos se assume verdadeiramente como “camarada”, lutador pelos direitos do povo e das novas conquistas de Abril. Assumindo o estatuto de “poeta da revolução”, Ary participava frequentemente em festas e comícios do PCP; e, aliando a sua vertente publicitária e panfletária à de poeta, usou-as para o combate político e social, avançando e tomando a vanguarda desta força popular através da publicação de *As Portas que Abril Abriu* em 1975 e *O Sangue das Palavras* em 1979.

Em termos políticos operaram-se as maiores transformações: a instauração da democracia acarretou consigo a frenética luta pelo poder dos partidos políticos, dos sindicatos e associações patronais, do poder local e do poder central; contudo, a maior alteração da vida política, económica, social e cultural do país deu-se com a descolonização.

A guerra colonial surgiu, recorrentemente, como factor de revolta entre a população portuguesa, que via partir os seus filhos para uma guerra que nunca entendeu nem sentiu como sua. Alvo de acérrimas críticas por parte de todos os sectores oposicionistas ao Estado Novo, tema de muitas cantigas de intervenção e de muitas reuniões clandestinas, a guerra colonial e, posteriormente, a descolonização constituíram, desde o início, um ponto nevrálgico, quer para Portugal quer para as colónias. Isolado e criticado pelos restantes países, Portugal assumiu uma

política de descolonização, para a qual parte altamente fragilizado quer pela instabilidade originada pela «*rotura política revolucionária*» (Correia, 1994: 72) quer pela debilidade do seu exército. Essa fragilidade, provocada pelas «*contradições no seio do MFA*» (ibid., 1994:72), pelo desgaste dos sucessivos anos de guerra, pela crise económica e pelo «*alheamento das forças políticas e da população portuguesa em geral para com a descolonização*» (ibid., 1994:72), obstruiu a posição de comando que Portugal deveria manter em todo o processo de independência das colónias o qual, de acordo com Sousa Franco «*No essencial, ... foi conduzido pelo movimento "MFA" como coisa sua, e nele predominou, sempre, como critério a opção pela retirada pura e simples sem contrapartidas e o favorecimento, quando não o estímulo activo, dos partidos ou movimentos de libertação mais próximos do bloco soviético...*» (Franco, 1994a: 190)

A herança recebida não é muito elogiosa para o país. As opções políticas e económicas do pós-25 de Abril, incentivadas pelos movimentos sindicais, patronais e por algumas forças políticas, ora afectas à esquerda, ora à direita, conduziram-nos por fases sinuosas que relegaram o país progressivamente a um papel, a todos os níveis, subalterno, perdendo a aura mítica de “potência”, mas sobrevivendo com avanços e recuos, tentando encontrar o seu caminho, conforme assegura João Ferreira em *História de Portugal* (Mattoso, 1994), nos seguintes termos: «*ficando no ar a dúvida de saber se fomos capazes de criar, nestes vinte anos de renascida democracia, uma qualquer via portuguesa original, ou se nos limitámos a copiar, com alguns anos de atraso, e porventura inexoravelmente, todas as experiências alheias conhecidas*» (Ferreira, 1994:163).

Tragicamente coincidente, a vida de José Carlos Ary dos Santos definha-se a par da desilusão democrática em que o país mergulha. A doença mina-o e ele não tenta encontrar soluções. Em 1983 publica *Vinte Anos de Poesia*, uma compilação pessoal da sua obra. *VIII sonetos* (1984), *As palavras das cantigas* (1989) e *Obra poética* (1994) têm carácter póstumo.

A morte prematura chegou em Janeiro de 1984 aos 46 anos de idade.

2. Castração mental e física — o silenciamento do humano

Desde os seus primórdios que o Salazarismo se assumiu como um regime controlador, com um chefe onipotente que tudo fazia para bem do Estado e do País e que, portanto, não admitia oposição nem divergência ideológica.

Compreenda-se que a população portuguesa, significativamente rural, vivia do seu parco salário. A quase inexistência de industrialização e de mecanização agrícola obrigavam a longas horas de trabalho diário as pessoas que, acabrunhadas, se submetiam à exploração patronal. Com carências alimentares, exaustas e débeis, eram frequentemente fustigadas pela doença. O recurso ao médico era economicamente inviável; o sistema de saúde era um conceito inexistente; as condições hospitalares eram mais que precárias. Os homens novos viviam amedrontados e confrontados com a ida certa para a guerra, da qual não sabiam se voltariam. Analfabetos na sua maioria, sem hipóteses de frequentar a escola, rapazes e raparigas precisavam de trabalhar para ajudar o agregado familiar – quando muito, os irmãos mais velhos sacrificavam-se para que o mais novo estudasse.

Acontece, porém, que as precárias condições de sobrevivência da maioria da população portuguesa, nomeadamente, «a falta de géneros, o desemprego e os salários baixos» geraram, nos anos 40, «manifestações de revolta» (Rosas, 1994: 363) não apenas entre a classe operária, mas também dentro da própria classe rural. A fome grassava. As pessoas, sobretudo as mulheres, vêm para junto das juntas de freguesia e câmaras reclamar vitualhas. Em agravo, impõe-se o racionamento do pão e a requisição de produtos agrícolas como o milho e o centeio. Os trabalhadores rurais fazem greve e sublevam-se do norte ao sul do país. A classe média urbana, embora constituísse um paul submisso ao regime, ousava, igualmente, demonstrar o seu descontentamento.

Esta sublevação popular entrou em conflito directo com o Estado e abalou-o. Pela primeira vez, os responsáveis políticos e as mentes da elite dominante parecem tomar consciência da imperiosa necessidade de sair da estagnação socioeconómica e instigar à evolução e à modernização industrial. Até então, a economia nacional encontrava-se nas mãos de uma oligarquia minoritária que detinha as grandes indústrias. Não existia mão-de-obra especializada. A aprendizagem fazia-se dos mais velhos para os mais novos, dos mestres para os aprendizes, pela experiência. Não havia, portanto, razão para incentivar o ensino.

Este cenário de inércia e de miséria social convinha, em parte, ao regime. O progresso seria difícil de manter sob controlo. O analfabetismo era uma arma de defesa. A ignorância era uma bênção para a ditadura: através dela havia a garantia de passividade, de obediência cega, de reverência por quem detém o saber. Contudo, Salazar apercebeu-se da importância que a educação poderia exercer nas mentalidades das crianças e dos jovens. É então que decide tornar obrigatória a instrução primária. As crianças, desde que sabiamente moldadas, poderiam ser ensinadas. Aliás, seria um modo de transmitir os valores vigentes e, simultaneamente, impor e subjugar. O próprio Partido União Nacional, único e apoiante do governo, já se havia referido a estes propósitos, nos seguintes termos:

Toda a escola deve enformar de tendências nacionalistas, dentro dos novos princípios políticos e sociais que presidem ao Estado Novo. Deve, sobretudo, formar homens portugueses, cultivar o amor de Portugal, o orgulho das glórias do passado, a confiança no sacrifício e no esforço do presente e a fé nos altos destinos da Pátria (Decreto n.º 22 369, de 30 de Março de 1933).¹⁰

Este desígnio esteve igualmente na origem da Lei da Reforma Educativa nº 1941 de 11 de Abril de 1936 que assenta as bases de organização do sistema educativo em dois princípios fundamentais:

- 1) *estabelecer mecanismos de controle centralizado de toda a educação;*
- 2) *fixar a base ideológica-nacionalista na qual futuras reformas sectoriais teriam que assentar.*

(Lei nº1941 D.G. nº84, I Série, 11 de Abril de 1936)¹¹

A comprovar o controlo político e a doutrinação ideológica, o lema “Deus, Pátria, Família”, apostado no último dos sete cartazes intitulados “A lição de Salazar”, é bem elucidativo das prioridades impostas pelo regime. Esses cartazes faziam a apologia da doutrina ditatorial, a transmissão dos seus valores e, sobretudo, a prevalência destes sobre quaisquer outros.

O cidadão não era valorizado enquanto indivíduo, ser uno, com ideias e ideais próprios. Granjeava prestígio quando colocasse os seus valores, as suas qualidades, a sua experiência e a sua sabedoria ao serviço de uma causa nacional, sob as directrizes do Estado.

A religião católica, dominante, era parceira do Estado Novo e da sua ideologia. Revitalizada pelo regime, a Igreja viu o discurso anti-clerical do republicanismo dar lugar ao restabelecimento

¹⁰ *Escola Portuguesa* (1934, 11 de Outubro).Lisboa, I (1).

¹¹ In <http://www.laicidade.org/wp-content/uploads/2006/10/rl-lei-1941-1936-04-11-b.pdf>

do ensino religioso obrigatório nas escolas oficiais e à afixação de um crucifixo em todas as salas de aula. Um bom chefe de família devia ser cristão e católico. Obediente a Deus.

A Pátria era soberana. Os seus valores prevaleciam sobre os individuais e sobre os familiares. Pela Pátria, pelo seu desenvolvimento, pela sua estabilidade e pelo seu progresso, o cidadão devia sacrificar-se e, se necessário fosse, dar a sua própria vida, conforme palavras do Presidente do Conselho: *«se a perder será pela pátria e isso constituirá motivo de orgulho»* (Dacosta, 1998:22). O corporativismo imperava: todos juntos pelo bem da Nação. O estado detinha a função reguladora da sociedade.

A família, por sua vez, devia fomentar a humildade, o trabalho, a obediência, a submissão, o respeito, o catolicismo e o patriarcado. O papel subalterno da mulher era um dado tacitamente adquirido: ocupava-se das lidas domésticas, cuidava da educação dos filhos e zelava pelo bem-estar do marido - a quem devia obediência. Para a família e por ela, o indivíduo era obrigado a trabalhar, a esforçar-se, contribuindo para a sua sobrevivência. Os conselhos proferidos pelo chefe de governo, aquando da conclusão da conferência realizada no Funchal a 6 de Abril de 1925, sob o tema «O Bolchevismo e a Congregação», são sintomáticos do que atrás foi dito: *«Ensinaí aos vossos filhos o trabalho, ensinaí às vossas filhas a modéstia, ensinaí a todos a virtude da economia. E se não poderdes fazer deles santos, fazei ao menos deles cristãos»* (Oliveira Salazar, em *Salazar, Obreiro da Pátria*).

Assim sendo, as liberdades individuais eram reduzidas ao interesse nacional. Iniciativas de índole particular não eram autorizadas ou, pelo menos, não eram bem quistas. Não se estimulava o pensamento próprio, o gosto pelo saber, pelo conhecimento. O individualismo era intolerado, inadmissível. O carácter pessoal era ostracizado. Explica-se, portanto, a rasura da criatividade e a escassa produção artística existente. Para além de que, tal como referimos, o lápis azul do censor riscava o pouco que se fazia. A obediência não só constituía um dever do indivíduo como também uma condescendência do regime, uma vez que a dificuldade residia em mandar, nunca em obedecer, como bem documenta a frase: *«Se tu soubesses o que custa mandar, gostarias mais de obedecer toda a vida!»* (Oliveira Salazar, em *Vidas Lusófonas*).

Esta castração mental era perpetrada pelos agentes do Estado Novo, nomeadamente pela generalidade dos professores e/ou regentes escolares. Efectivamente, as escolas figuravam como microgovernos. Sob a tutela do professor, nelas se instituíam os princípios estatais orientadores, exaltando-se a glorificação das políticas e das obras do Estado. A sua importante função era reconhecida pelo regime, pelas razões apontadas: *«já porque abre as inteligências à primeira luz dos conhecimentos, já porque afeiçoa as consciências às normas do dever, já porque modela as*

almas no sentido do aperfeiçoamento, já porque o professor é o primeiro a apontar as largas estradas da vida» (Escola Portuguesa, Lisboa, VI (292), 30 de Maio de 1940).

A escola constituía um importante instrumento de sociabilização. No seu espaço, o professor, sobretudo o professor primário, estabelecia o elo entre o estado e o povo. As crianças, em salas diferenciadas pelo género sexual, aprendiam a ler, escrever e contar, sob a política do “livro único”. Em detrimento da transmissão de conhecimentos, a prioridade consistia em formar consciências e mentalidades, em formar um «*homem novo*» impregnado dos novos ideais (Rosas:2000 1031). Nas paredes das escolas emolduravam-se frases como: «*Obedece e saberás mandar!*» (Oliveira Salazar, em *Vidas Lusófonas*); nas suas salas transmitiam-se valores tendentes a engrandecer a humildade, a modéstia e a pobreza, ou seja a *aurea mediocritas*, através de lições do género:

A Joanhinha, logo que se levanta, lava-se, penteia-se, veste-se e calça-se. Quando vai dar os bons-dias aos pais, quase sempre a mãe lhe compõe um pouco melhor o laço da cabeça. Reza as suas orações, almoça e vai para a escola. Pobrezinha, mas muito lavada, vestido sem nódoas nem rasgões, é um encanto vê-la.

(Livro da 3ª classe.Lição “A Joanhinha”:11)

Em zonas rurais, o docente tinha ainda a missão de inculcar o amor à terra e ao campo, numa clara tentativa de sedentarização da população à terra e ao ambiente rural. O regime pretendia, assim, manter a estrutura social intacta - «*cada um no seu lugar*», nas palavras de Carneiro Pacheco¹² - e evitar o êxodo para a cidade. A simplicidade e a autenticidade inerentes à ruralidade eram defendidas em detrimento da nocividade do ambiente citadino, tendencialmente pecaminoso e corrupto da mente e do físico, tal como exalta António Correia de Oliveira na antologia *Pátria*:

*Alma divina! cautela:
Não corras à morte escura!
Foge à cidade: por ela
Não deixes a doce e bela
E montanhosa candura.*

(Oliveira,1959:28)¹³

¹² Carneiro Pacheco foi Ministro da Educação 18 de Janeiro de 1936 a 28 de Agosto de 1940.

¹³ Oliveira, António Correia de (1959). *Antologia II — Pátria*. «Alma-Pátria»

A instrumentalização social perpetrada pelo Estado Novo atingiu o seu auge aquando da criação da Organização Nacional Mocidade Portuguesa (MP), instituída pelo Decreto-Lei n.º 26 611, de 19 de Maio de 1936. Todos os portugueses dos 7 aos 14 anos, por imposição, faziam parte integrante deste movimento. Em tudo semelhante a outros movimentos de militarização juvenis de ditaduras europeias¹⁴, o seu objectivo, de acordo com a base XI da Lei nº 1941, era dar «à mocidade portuguesa uma organização nacional e pré-militar que estimule[asse] o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria» (Pimentel, 2006:10).

A Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), dependente da Obra das Mães pela Educação Nacional, criada um ano depois da MP pelo Decreto-Lei n.º 28262, de 8 de Dezembro de 1937, «cultivará nas filiadas a previdência, o trabalho colectivo, o gosto pela vida doméstica e o de servir o Bem Comum, ainda que com sacrifício, e as várias formas de espírito social próprias do sexo, orientando para o cabal desempenho da missão da mulher na família, no meio a que pertence e na vida do Estado» (Pimentel, 2006:12). Irene Flunser Pimentel afirma em *Mocidade Portuguesa Feminina* que o *Boletim*¹⁵ da MFP revela logo na sua primeira publicação – curiosamente a 13 de Maio de 1939 – a figura ideal das futuras mulheres que deviam ser «"disciplinadas, fortes, viris sem ser masculinas, com espírito profundamente cristão e nacional", orientadas para a "actuação no Lar, na família e na sociedade"» (Pimentel, 2007b:51)). A estas mulheres eram ainda exigidas o culto à Virgem, posto que a «história das nações é escrita pelos homens, mas vem do céu a inspiração e a graça que ajudam a realizar e tornam grandes os feitos desses homens!» (Pimentel 2007b: 133). O carácter dominante e viril do homem contrapõe-se à índole submissa feminina. A castração intelectual faz-se acompanhar da distinção sexual.

Movimentos como a MP ou a MPF, a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho) ou a JCCP (Junta Central das Casas do Povo) doutrinavam, desde cedo, os jovens a desempenharem os seus papéis sociais e procediam, em simultâneo, à ocupação dos seus tempos livres.

¹⁴ Irene Flunser Pimentel, no seu artigo «Influências internas e externas na Obra das Mães e na Mocidade Portuguesa Feminina» (Campus Social, 2006/2007, 3/4: 19-43) afirma que «foi criada, na Itália fascista, a organização de juventude Opera Nazionale e Balilla (ONB), onde ficaram também organizadas as raparigas numa secção feminina separada. (...)

A partir da subida de Hitler ao poder, em 1933, a HJ [Hitler Jugend] tornou-se uma organização de massas com cerca de 6 milhões de jovens, que ingressaram voluntariamente na organização, atraídos, tal como alguns pais, pela transformação do "movimento" nacional-socialista em "regime".

¹⁵ Publicação da MFP, propriedade da Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN), dirigida pela condessa de Rilvas e editada por Maria Joana Mendes Leal.

Controlo político, doutrina ideológica e religiosa andavam, notoriamente, de mãos dadas. Na opinião de Fernando Rosas, muito embora a versão oficial consistisse na «formação integral» da juventude, na realidade a preocupação primordial era a de moldar mentalidades, exaltar a ideologia vigente e perpetuar o ideário fascista. Procurou-se efectivamente «*modificar de raiz, e em extensão, os comportamentos, as atitudes e as condições sociais e mentais da sua geração*» (Rosas, 2000: 1032).

De facto, o alvo prioritário era a reeducação do povo português. Para mais facilmente atingir esse difícil desígnio era necessário implementar uma política de propaganda do regime. Assim, por antagonismo à decadência originada, em primeiro lugar, pelo regime monárquico e, de seguida, pelo republicanismo, autoavaliava-se o Estado Novo - qual Fénix Renascida -, como um sistema regenerado, política, social e economicamente organizado. Portugal encontrava, dizia-se, o seu percurso natural e histórico, salvo dos desvios que o atormentaram no passado. O regime salazarista constituía-se como a verdadeira ordem histórica fazendo “Tudo pela Nação, nada contra a Nação”. Além de tudo, esta Nação gloriosa vangloriava-se de ser um império multirracial e pluricontinental, com a vantagem de se manter indiviso e coeso, «*uma Pátria una e indivisível, do Minho a Timor*». (Oliveira, *Vidas lusófonas*)

Os meios de comunicação social, nomeadamente a televisão, representavam, por sua vez, um papel poderoso de propaganda política do Estado Novo, meros porta-vozes do poder instituído. Com efeito, sendo a televisão um meio audiovisual, capaz de atrair e de captar a atenção das massas, o regime usufruía da sua capacidade técnica e, através da uniformidade discursiva, de programas autógrafos, autocráticos, em uníssono com o ideário do governo, sabia persuadir, manipular ou até dissuadir o povo. A autoglorificação das medidas governativas, sistematicamente perceptível, servia à perpetuação do regime e do seu chefe. O rigor e a autoridade justificavam-se pela estabilidade económica, política e social. O povo sacrificava-se com trabalho e com privações, o chefe concedia-lhe protecção. Entronizava-se o “Salvador da Pátria”.

Acontece que o ideário do regime salazarista, assente na forma de ser e de pensar de um homem só e austero, não podia ser permeável a devaneios. Festas e celebrações existiam a fim de prestar homenagem aos interesses do regime ou de incentivar o trabalho penoso dos agricultores ou ainda de agradecer a Deus. Qualquer outro tipo de regozijo, de prazer, não tinha cabimento. Exigia-se à sociedade o sacrifício, o recato e o pudor que se reconhecia na figura do chefe de estado. Viril e másculo, o Presidente do Conselho servia de modelo.

A corporalidade rejeitava-se, o sexo era tabu: não se podia falar dele, nem escrever sobre ele e muito menos expô-lo. O comportamento sexual dos indivíduos, em geral, e da mulher, em particular, era severamente controlado, tal como tudo o que se relacionava com a actividade sexual porquanto era considerado vergonhoso. As pessoas, mormente as mulheres, reprimiam a sua sexualidade, ignorando mesmo aspectos do seu próprio corpo. Este auto-silenciamento do corpo advém da castração da mente: educou-se para a submissão, para a obediência, para o medo do desconhecido e da descoberta; a falta de conhecimento gerou ignorância e esta, por sua vez, silenciamento. Estabelecendo dicotomias entre o permitido e o proibido, o regime - não apenas o regime político e social mas, sobretudo, o religioso - reprimiu a sexualidade bem como as suas formas de expressão. Os cidadãos seriam punidos se infringissem as normas, se não obedecessem às regras, logo, cada um ocultava, para si, e até de si mesmo, o que na sua intimidade fosse susceptível de ser pecado. O poder tece uma autoridade cominativa que impele o indivíduo ao silêncio.

Foucault, na obra *História da Sexualidade*, adverte que no domínio sexual a sociedade ocidental, ao contrário da oriental, enveredou pelo saber - «*scientia sexualis*» - em detrimento do prazer - «*ars erótica*» - (Foucault, 1997: 77-78). Segundo o autor, as relações de poder estabelecidas socialmente são as responsáveis por esta situação. Não se trata de o poder rejeitar liminarmente o sexo, mas de saber como as pessoas interagem e como avaliam os comportamentos umas das outras. O poder engendra, assim, estratégias sociais de auto e hetero-regulação que manipulam, efectivamente, as atitudes dos indivíduos. Essas estratégias incutem em cada consciência a noção de bem ou de mal, de permitido ou de proibido. Esta moral repressiva pode ser tão ou mais eficaz que qualquer regime ditatorial.

Concordando com a visão de Foucault, acrescente-se que tudo tem um princípio. E é nele que se baseiam as diferentes noções de norma ou de desvio, pois o que é verdade para uns, pode constituir uma aberração para outros. Questionando a razão dessa divergência, teremos de concluir que a base educacional terá sido significativamente diferente. E a verdade é que, durante o Estado Novo, a sexualidade se encontrava reduzida à procriação, porquanto não se lhe atribuía qualquer outra função. Por inerência, à mulher confere-se o papel de procriadora afectuosa, carinhosa e o de esposa submissa. As qualidades de uma boa mulher resumem-se ao desempenho dessas funções com o devido pudor e silenciando, tanto quanto possível, o seu corpo e dominando as suas paixões. Assexuada, se possível. A sua identidade era constituída pelo nome próprio, pelo lar, pelos filhos e pelo marido. Para além deles, nada existia. Ao homem, por seu lado, era exigida virilidade, até uma certa agressividade, senão mesmo violência, se necessário fosse, para se fazer obedecer e impor à esposa. Estas representações sociais estão claramente definidas. A opinião masculina é socialmente dominante. A feminina, pelo contrário, é sistematicamente silenciada: a voz e o gesto.

3. A voz e o gesto

Durante o Estado Novo o aspecto intelectual era prioritariamente visado pelo silenciamento imposto. A elite governativa tinha consciência de que se controlasse o modo de pensar das pessoas, se as moldasse intelectualmente, o controlo do país e a pretensa unicidade seriam mais facilmente atingidos.

Teremos de convir que, a ser possível, a castração intelectual teria facilitado muito a tarefa dos governantes. Mas se, em parte, o objectivo foi alcançado – padecemos, por isso, das suas consequências – por outro lado, resta-nos a consolação de saber que *“não há machado que corte a raiz ao pensamento”* (Carlos Oliveira, 1960).

Esta feliz incapacidade, que traumatizou e continua a traumatizar ditadores, constitui um suporte férreo da força humana e da sua ambição. A força de vontade é significativamente superior aos grilhões impostos, em inúmeros casos.

Foi justamente desta força de vontade que nasceu, e se venceu, o combate contra o salazarismo, repudiando o seu ideário. Efectivamente, as pessoas não tinham liberdade para falar, nem para escrever, nem para ler, mas tinham capacidade para pensar e engendrar estratégias de combate. Autênticas manobras de despiste das autoridades - muito menos lúcidas do que os autores – propagaram-se por todo o território português, criando uma onda de solidariedade, característica em tempos difíceis.

Assim, a elite intelectual, limitada no uso da palavra escrita, procurava e encontrava subterfúgios que pudessem iludir a censura, fosse empregando palavras que não as proibidas, recursos estilísticos que dissimulassem o sentido, diferentes aspectos gráficos, tais como lacunas textuais, rimas estranhas ou invulgaes, ou tantos outros. O fascismo deu portanto também azo a muita imaginação e a inovações que enriqueceram substancialmente os textos e a literatura portuguesa em geral.

José Carlos Ary dos Santos lançou mão de muitos destes subterfúgios literários, conseguindo de igual modo difundir a sua poesia através da própria voz e da sua performance corporal. Na realidade, como bem notou José Jorge Letria, a sua presença em palco, dizendo a sua poesia com a sua voz tonitruante e com aquela gesticulação teatral que lhe era peculiar, impunha-se. Impunha-se e impôs-se não apenas pelas palavras escritas, mas especialmente pelas palavras ditas.

Acontece que no acto comunicacional os sentidos se constroem progressivamente: sentidos e sons geram-se interactiva e reciprocamente, para além de que as palavras também encerram em si silêncios. Detenhamo-nos, por ora, nos sentidos e nos sons, dado que do silêncio nos ocuparemos mais adiante.

É dado adquirido que, no discurso oral, não se pode dissociar o corpo da fala. Ambos formam um todo indiviso no seio da comunicação, capaz de revelar características do locutor por intermédio das quais o ouvinte vai decifrar outros aspectos. De acordo com o professor de fonética John Laver (1994) no seu livro *Principles of phonetics*, na oralidade devemos considerar aspectos linguísticos, paralinguísticos e extralinguísticos como partes de um todo. Com efeito, se, por um lado, não podemos rejeitar a importância da palavra, enquanto aspecto linguístico, verbal e vocal, por outro lado, não se pode esquecer a função igualmente importante dos demais constituintes do acto comunicacional, como é o caso das indicações paralinguísticas e extralinguísticas. A distinção entre ambas reside nas respectivas características e funções, especificadas deste modo pelo referido autor:

Paralinguistic behaviour in speech is communicative behaviour that is non-linguistic and non-verbal, but which is nevertheless coded, and which is designed to achieve two goals of conversational interaction. These are the communication of the speaker's current affective, attitudinal or emotional state (such as anger, sadness, excitement, disappointment, happiness, cordiality etc.), and the regulation of time-sharing of the conversation.

(...) Gesture, posture, body-movement, facial expressions and looking-behaviour all form part of the elaborate, coded, paralinguistic system of communication together with the vocal strand of tone of voice. (...)

Non-coded, extralinguistic aspects of speech are often rich in evidential information about the identity of the speaker, particularly with respect to habitual factors such as the speaker's voice quality, and overall range of pitch and loudness. Extralinguistic behavior is thus informative, (..) but not communicative. (Laver, 1994: 21-23)

Num acto de fala nem sempre a percepção destes comportamentos é óbvia, daí que seja necessário recorrer aos aspectos culturais do falante e à sua interpretação contextualizada. Ainda assim, não é perfeitamente linear proceder a uma associação simples e directa entre as características físicas, psicológicas, sociais de um falante e os seus comportamentos linguísticos, paralinguísticos ou extralinguísticos. Contudo, ainda de acordo com o supracitado autor, devemos considerar o constante fluxo de informação, em presença, num determinado acto de fala, o qual

abrange, prioritariamente, a palavra enquanto signo comunicativo, mas também todos os meios através dos quais esses signos são produzidos pelo falante e recebidos pelo ouvinte e que funcionam como apoio e complemento da actividade discursiva, veiculando informações acerca das características do locutor. Estes dados informativos, mais ou menos directos, podem ser enviados, para o receptor, através de diferentes signos durante o discurso, indicadores de um variado conteúdo informativo, sobre o nível social, psicológico, físico, mas também acerca da intenção ou do desejo do próprio falante. Daí a convicção de Edward Sapir em afirmar que o discurso pode ser visto como um traço de personalidade.

Como forma de detectar traços da personalidade do falante na produção do discurso, Sapir constata que, se analisarmos bem, nenhum indivíduo reage ao meio envolvente apenas pelo seu conhecimento pessoal; antes pelo contrário, a maioria das vezes é guiado pela sua experiência. Assim, o conhecimento, a experiência, a perspicácia e a intuição são cruciais para proceder à descodificação correcta de uma mensagem, para inferir e “ler nas entrelinhas”, já que nem sempre o que se diz corresponde à intenção do falante, como nos explica o autor no seguinte excerto textual:

We are taught that when a man speaks he says something he wishes to communicate. That, of course, is not necessarily so. He intends to say something, as a rule, yet what he actually communicates may be measurably different from what he started out to convey. We often form a judgment of what he is by what he does not say, and we may be very wise to refuse to limit the evidence for judgment to the overt content of speech. One must read between the lines, even when they are not written on a sheet of paper (Sapir, 1985:533).

Todos estes factores confirmam a complexidade da análise do discurso oral, pelo que Sapir considera que para encetar uma análise correcta se deveria começar por distinguir o indivíduo e a sociedade, já que «*society speaks through the individual*» (ibid., 1985:533) e, de seguida, analisar diferentes níveis do discurso: desde a voz até à formação de frases. Relativamente à distinção indivíduo/sociedade, o autor afirma que «*We human beings do not exist out of society*» (ibid., 1985:533) e ainda que nos isolemos, acartamos sempre connosco os nossos pensamentos que também são produto da sociedade onde nos inserimos, uma vez que, apesar das características e dos dons inatos de cada indivíduo, o papel desempenhado pela sociedade é igualmente relevante. Quer queiramos quer não, somos um produto social, estigmatizado e estamos formatados segundo determinados moldes sociais, aos quais é difícil escapar. Portanto, concordando com o autor, a sociedade está sempre na base de uma

determinada decisão ou atitude, porquanto é ela que estabelece as leis e os comportamentos, sendo o indivíduo um mero executante, de acordo com a sua especificidade e a sua individualidade. Eis a razão porque alguns cidadãos são considerados rebeldes e outros obedientes, por exemplo.

Por este prisma parece-nos oportuno afirmar que José Carlos Ary dos Santos era, sabemos-lo bem, considerado rebelde e irreverente. E era-o, de facto, porque possuía traços individuais muito fortes, muito marcantes que não lhe permitiam aceitar certas normas sociais nem calar-se perante determinadas situações que considerava injustas. Discordando de algo ou de alguém, o nosso poeta vociferava, afrontando verbalmente quem se lhe opusesse; desdenhava de imposições governamentais, da hipocrisia social sem peias nem pruridos. Quem com ele se confrontasse teria de, ou ter outros tantos poderes individuais que lhe permitissem com ele ombrear – como foi o caso de Natália Correia – ou perderia no combate verbal, frequentemente obsceno. Socialmente, Ary infringia as normas instituídas, fosse por falar alto demais onde quer que se encontrasse – em sociedade vigora a lei do decoro, da moderação do tom de voz, uma vez que “é feio falar alto e discutir em público” –, fosse por assoberbar as conversas, fosse por não respeitar as ideias dos opositores – poetas e críticos, entre outros – enfim, revoltava-se facilmente contra tudo e contra todos, cultivando inimizades figadais. José Carlos Ary dos Santos foi ainda, não o podemos esquecer, um homem que, antes do 25 de Abril, num programa televisivo, afirmou ser homossexual, facto que chocou a sociedade da época e que, de acordo com José Jorge Letria, causou «um terramoto» (Letria, 2009 (Anexo1):124). Contudo, esse tremor social não beliscava o poeta, antes pelo contrário, incentivava-o a repetir façanhas igualmente ruidosas, para seu gáudio pessoal. Era, efectivamente, irreverente e imprevisível nas suas reacções intempestivas. A própria forma de vestir e de calçar era mais um indício da sua rebeldia, mas também da sua necessidade de afirmação; vestiu e calçou sempre ricamente, mesmo que não tivesse dinheiro. Neste jogo entre a constante afronta social e a necessidade de afirmação individual, podemos concluir que Ary venceu, na medida em que não se deixou subjugar pelos poderes instituídos política e socialmente, confrontando-os sempre de forma corajosa e directa, sem medo nem escrúpulos. Porém, se também perdeu, foi de forma dissimulada e/ou traiçoeira por intermédio da acção de todos aqueles que, por variadas razões, não conseguiram fazer-lhe frente.

Esta força individual, que permitiu que o poeta se sobrepusesse ao peso social, brota de diversos factores, entre os quais destacamos a sua voz. Sapir considera que a voz é essencial, uma vez que é algo inerente à pessoa, intrínseco, e, sobretudo, é através dos diferentes tons, da

qualidade e das variações de voz de um falante que julgamos as pessoas. Conforme citação do autor, além do mais a voz é comparável ao gesto: «*From a more general point of view, voice may be considered a form of gesture. If we are swayed by a certain thought or emotion, we may express ourselves with our hands or some other type of gesturing and the voice takes part in the total play of gesture*» (Sapir, 1985: 534-535).

Ary era, como sói dizer-se, um homem de palco. A sua expressividade oral efectivamente era notável e prendia, de imediato, qualquer ouvinte à sua mensagem. Esta facilidade de comunicação parecia natural na sua personalidade e, na verdade, não podemos negar que havia muito de nato na sua competência oral, na qualidade da sua voz. Com efeito, Ary, o homem, expelia as suas convicções e os seus sentimentos por intermédio de uma voz possante e atrojadora, capaz de cativar ou afugentar todos os que, de uma forma ou de outra, o apreciassem ou o temessem. Por sua vez, o poeta adorava declamar e dizia sentidamente a sua poesia, provinda do âmago, do que de mais genuíno havia no seu interior. Soltava as suas comoções exprimindo-as oralmente, quer através do poder tonitruante da sua voz quer através da gesticulação quer ainda dos seus peculiares meneios de cabeça, convertendo tais comoções, desse modo, em aspectos visíveis e audíveis. A visualização destes dados, por seu lado, permitia ao espectador/ouvinte inferir acerca das características físicas, psicológicas ou mesmo sociais do poeta.

É esta a razão por que todos guardamos a imagem de um Ary de índole exuberante, exaltada, que gostava da performance e da exibição. Todavia, não é menos verdade que, sempre que queiramos tirar elações de um falante por via do seu discurso, devemos ter em linha de conta o carácter social que a voz encerra, sob pena de incorrermos em erro, como atesta Sapir nos seguintes termos:

There is always something about the voice that must be ascribed to the social background, precisely as in the case of gesture. Gestures are not simple, individual things they seem to be. They are largely peculiar to this or that society. In the same way, in spite of the personal and relatively fixed character of the voice, we make involuntary adjustments in the larynx that bring about significant modifications in the voice. Therefore, in deducing fundamental traits of personality from the voice we must try to disentangle the social element from purely personal one. If we are not careful to do this, we may make a serious error of judgment. (Sapir, 1985:535)

Tudo pela simples razão do falante poder, sempre que queira, modificar a sua voz de modo que ela se ajuste às suas necessidades e/ou interesses. Nesta ordem de ideias, devemos questionar até que ponto a voz tonitruante de Ary dos Santos seria pura e simplesmente inata ou se seria um produto social, fruto da sua necessidade de afirmação e de aceitação social, bem como um sinal de revolta e de repulsa violenta. Pensamos que as duas componentes estão bem patentes na superior qualidade de voz do poeta.

No seu artigo «Speech as a personality trait», Sapir sustenta que a qualidade da voz é conferida pela entoação, pelo ritmo, pela pronúncia, pela velocidade, pela continuidade e pelo estilo do discurso. Todos estes factores apresentam duas vertentes: uma individual e outra social que se complementam mas que diferem entre si. A dificuldade da análise de um discurso reside, justamente, na difícil tarefa de distinguir e separar essas vertentes, se isso fosse inteiramente possível. De qualquer forma, é socialmente aceite que um indivíduo faça uso da palavra de uma forma mais ou menos contida, que a adapte ao seu estilo, dentro de um padrão aceitável, isto é, sem exageros.

Ora conhecendo estes normativos sociais, será mais fácil analisar o discurso de Ary e reconhecer que os seus constituintes - entoação, ritmo, pronúncia, velocidade, e até estilo - não são empregues arbitrariamente nem involuntariamente: são motivados por factores pessoais, políticos e sociais. Senão vejamos: a sua atribulada vida familiar infligia-lhe solidão, tristeza e amargura; a sua postura e a sua forma de ser e de estar causavam-lhe sucessivos dissabores a nível pessoal, tal como a sua orientação sexual; a situação política em que o país esteve mergulhado até ao 25 de Abril e à qual o poeta se opunha terminantemente foi um motivo de luta constante, mas também de revolta, de desassossego, posteriormente, a própria situação política do pós-25 de Abril, euforicamente vivenciada por Ary num primeiro momento, entrou em declínio revolucionário à medida que o tempo decorria – por ironia do destino coincidente com o agravamento do estado de saúde do poeta –, desanimando-o sobremaneira; acresce ainda a mesquinhez social dos seus pares que atrofiava o poeta, votando-o ao desprezo e ignorando a sua existência. Ary era um poeta maldito e mal-amado, pelo que a dor e a revolta só eram compensadas pelo vernáculo reconhecimento popular do qual sentia necessidade como de pão para a boca: só ele dava sentido à sua solitária existência. Daí que tenha enveredado pelos festivais da canção, aos quais deve grande parte da sua popularidade e do seu renome.

Daqui decorre que se a palavra escrita do poeta reflecte, sem sombra de dúvida, toda a sua vivência atribulada, a sua palavra dita dissimula-a. Essa dissimulação sobrevém da presença física do poeta que aparenta uma personalidade forte, segura e um carácter possante, exuberante

e irreverente. O poeta resguarda os seus sentimentos mais íntimos, revestindo-se externamente de uma película ornamental composta pela roupa dispendiosa que traja; pelo tom de voz altissonante, poderoso; pela gesticulação vigorosa, viril e convincente. O receptor, por seu lado, vê perante si um indivíduo a quem reconhece um certo distanciamento e uma autoridade procedentes da diferença de estatuto social e, simultaneamente, sente o apoio de alguém confinante consigo que lhe transmite coragem, força, esperança, vontade de ir à luta, de enfrentar contrariedades e, em última instância, com quem se identifica. Ary refugia a sua fragilidade humana nesta áurea exibicionista e histriónica, imprimindo toda a eloquência ao seu discurso impondo-lhe, propositadamente, variações vocais - de tom, de velocidade, de entoação, de ritmo - e gestuais, audíveis e visíveis e, portanto, perceptíveis pelo espectador/ouvinte. Durante a sua declamação é frequente verificarmos que a palavrosidade veloz e contínua, quase sem pausas respiratórias, ora ataca violentamente o auditório, deixando-o siderado perante tal ritmo alucinante; ora o faz repousar tranquilamente em momentos de recitação lenta e sincopada que, ora prolonga certas e determinadas vogais, ora quase as omite; outras vezes, o ouvinte desperta os sentidos mais adormecidos aquando da acentuação precisa e contundente de determinadas sílabas ou palavras, impondo assiduamente ao verso um ritmo avesso às normas-padrão; outras, pressente que as pausas apostas à fluência do discurso se encontram ao serviço de intenções, de emoções e de atitudes inefáveis; amiudadamente leva o espectador à gargalhada com tiradas do género: «A cabeça de vaca de minha tia refoga» (Santos, 1994:225); ou à comoção da súplica humana: «Em nome dos que choram, / Dos que sofrem/» (ibid., 1994:101); ou à revolta «Não digam mais nada senão falo/ e eu não posso dizer eu estou de pé» (ibid., 1994: 293); ou à compreensão da dor do poeta «Serei tudo o que disserem/.../ Poeta castrado não!». Enfim, na oralidade, através da complexidade de todos estes artefactos, o poeta manipula a seu bel-prazer o texto escrito, abrindo-lhe novos caminhos e conferindo-lhe novas perspectivas.

Ao ouvinte cabe, de acordo com John Laver, o papel de discernir aquela que será a verdadeira intenção do poeta - «*The listener's perceptual task is therefore to recover the linguistic intent of the speaker from such temporally distributed evidence as can be discerned in the speech signal*» (Laver, 1994: 526) -, pelo que deverá pôr à prova todo o seu conhecimento, a sua experiência, a sua perspicácia, de forma a complementar o que a sua intuição poderá deixar escapar, dado que como nos confirma Sapir: «*Some of us are more intuitive than others, it is true, but none is entirely lacking in the ability to gather and be guided by speech impressions in the intuitive exploration of personality*» (Sapir, 1985: 533). Contudo, segundo John Laver, é muito mais fácil perceber a intenção do locutor se o ouvinte já possuir essa capacidade que lhe permite,

a partir do discurso, decodificar simbolismos, como atesta na seguinte citação: «*Language is made more efficient as a communicative system by listeners being able to make a rapid transition from initial auditory percepts to the symbolic linguistic levels of cognitive decoding*» (Laver, 1994: 526). Como será evidente a percepção da mensagem será diferente em diferentes ouvintes e igualmente díspar de situação para situação – são contingências inerentes, entre outras, à própria natureza humana e, conseqüentemente, muito difíceis senão impossíveis de evitar.

Cremos poder afirmar que em Ary a expressão oral, pela sua vivacidade e pela sua efemeridade, se contrapõe à expressão escrita, de carácter duradouro, quiçá perpétuo. Na oralidade, como refere o filólogo húngaro Ivan Fonagy, a palavra «*est vive et s'oppose à la lettre morte dans la mesure où elle transmet un message en agissant*» (Fonagy, 1982: 44). A palavra é, portanto, muito mais que uma mera sequência de fonemas e o carácter efémero da expressão oral torna-a única e irrepetível, como nos confirma Edward Sapir: «*The voice, for one thing, is never quite the same. There is a different quality of emotion in each articulation, and the intensity of the emotion too is different*» (Sapir, 1985: 534). Então, a palavra, a nível oral, é e deixa de ser no segundo imediatamente seguinte. Ninguém consegue reproduzir oralmente uma mensagem exactamente do mesmo modo; nem tão pouco dois falantes são capazes de reproduzir uma mesma mensagem, rigorosamente da mesma forma. O que varia não é tanto a palavra dita, mas a arte como é dita, isto é, são os comportamentos paralinguísticos os mais susceptíveis de alteração. Até por uma questão de motivação, podemos diferenciar uma mesma mensagem dita pela mesma pessoa em situações diferentes, ou por diferentes pessoas, numa mesma situação. Existe, assim, um estreito liame entre som e sentido na expressão oral.

Relativamente aos inúmeros estudos que foram encetados acerca da correspondência entre som e sentido - o apelidado simbolismo sonoro - interessa, para o nosso estudo, salientar duas conclusões pertinentes. A primeira prende-se com uma evidência: a expressividade oral difere substancialmente de indivíduo para indivíduo. Ao nível oral há, de facto, pessoas mais expressivas que outras. A segunda constata que, na realidade, é na poesia que o simbolismo sonoro se torna mais evidente, pois é nela que a reciprocidade entre o som e o sentido se expressa de forma mais contundente. Com efeito, a escolha de um determinado som não é aleatória, tudo tem um sentido próprio ou tem o sentido que se lhe quiser atribuir. Daí a sua extraordinária riqueza metafórica. Do mesmo modo, percorrendo o sentido inverso, a transmissão de uma determinada mensagem exige a escolha pormenorizada de um som concreto. Ambos, som e sentido, são causa e efeito de um mesmo objectivo. Acrescente-se que esta mutualidade realça o valor da motivação do signo, especialmente nos casos, como é o nosso,

em que o indivíduo se expressa como forma de exteriorização dos sentimentos e como apelo dirigido a quem o ouve. Nestes casos, a pronúncia, a entoação, o ritmo, a dicção, a fluência sofrem uma intensificação originada pela carga afectiva que as palavras acarretam.

Este simbolismo sonoro é convencionalmente recorrente na publicidade, sobretudo na criação dos nomes de marcas. Registe-se que Ary era publicitário de profissão. O seu conhecimento cabal das técnicas de persuasão é sintomático nesta adesão, quase imediata, da plateia à sua pessoa, à sua palavrosidade e à sua poesia. Ele possuía esta competência e manipulava-a a fim de transmitir a sua mensagem.

Corroborando o que acabamos de afirmar, lembre-se a voz possante de Ary e a sua performance em palco. Através delas cativava a atenção da plateia e catapultava-a para a encenação protagonizada. As palavras ditas e o modo como eram ditas facilitavam sobremaneira a veiculação da mensagem. A dicção, o ritmo e a sonoridade das palavras ditas, conjuntamente com a expressão corporal, ousavam revelar sentidos que as palavras escritas pareciam não conter, como afirma Paul Zumthor em *La lettre et la voix* nos termos que se seguem: «*Que le texte (...) soit reçu par lecture individuelle directe, ou par audition et spectacle, modifie profondément son effet sur le récepteur, donc sa signification*» (Zumthor, 1987: 24).

Efectivamente, no caso de um texto escrito, a sua recepção far-se-á de forma diferente, consoante o tipo de leitura que dele se fizer. Assim, se o lermos silenciosamente; se o lermos em voz alta ou alguém o ler para nós; ou ainda se, a par da leitura em voz alta, o leitor acompanhar essa leitura com gesticulação, a recepção e até a percepção da mensagem será completamente diferente. A apropriação, quer do conteúdo quer do simbolismo do texto, será radicalmente divergente de situação para situação e ainda se encontra dependente da intenção do “diseur”: ou gesticula muito e confere especial relevo à interpretação corporal, ou pelo contrário, anula essa corporalidade e enfatiza a linguagem, a voz. Em qualquer dos casos, a palavra eleva-se como símbolo de intenções de acordo com circunstâncias específicas, nas palavras de Zumthor: «*La voix est toujours active; mais son poids parmi les déterminations du texte poétique fluctue en vertu des circonstances...*» (Zumthor, 1987:24)

A interligação que Ary estabelecia entre o som e o sentido que, conscientemente, queria atribuir à fala, era histórica, pessoal e socialmente explicável. Com efeito, dadas as circunstâncias, empregava nas palavras ditas as emoções que não cabiam no papel, extravasando oralmente ora a revolta, ora a alegria e a esperança, ora a desilusão, ora a amargura da condição humana.

Essas emoções eram patenteadas pelos gestos com que engrandecia a sua actuação. A própria natureza da emoção determinava o tom, a intensidade, a velocidade, o ritmo da voz bem

como a intensidade ou a ligeireza dos gestos. Na verdade, a interacção existente entre a dinâmica e a qualidade da sua voz, entre a sequência dos elementos fonéticos e de outros sons não verbais era a responsável pela produção do conjunto de índole gestual, manipulado pelo poeta a fim de exprimir toda a tensão existente na sua poesia. Os gestos, estigmatizados pela excentricidade e subjectividade do poeta, dizem bem do carácter dialogal da língua. É justamente desta dinâmica existente entre o carácter fisiológico e linguístico dos gestos vocais, presentes na expressão oral do poeta, que sobressai o verdadeiro e o mais íntimo significado da mensagem. Essa dinâmica é ainda responsável pela plena incorporação da voz e do gesto na linguagem. O mimetismo empregue por Ary, quando dizia a sua poesia, traduzia, também ele, as emoções intrínsecas ao poeta. Durante a declamação, actuava em palco entregando ao espectáculo toda a sua identidade, deixando transparecer as suas emoções, sendo a entoação a sua imagem de alma. Digamos que o locutor interpreta a letra do poema, enfatiza determinadas palavras ou sons, acrescenta gestos ou outros movimentos corporais, enriquecendo sobremaneira o texto. Neste âmbito, não se pode descurar a importância das variações da voz que criam diferentes significados. Quando a voz – com todas as suas variações - e o corpo declamam um poema escrito, a relação com o significado aumenta. Graças à variação da voz, o ouvinte apercebe-se com mais exactidão do significado do discurso. O público, ainda que pouco culto, compreende a existência de uma correspondência entre a verbosidade torrencial de Ary e a revolta; entre a discrepância do tom de voz e a alteração de humor; entre a dor da solidão ou da compaixão humana e o discurso mais lento e sincopado ou mesmo o silêncio. Solidários, poeta e ouvinte partilham da mesma cultura e da mesma história, dos mesmos gostos e ideologia. O poeta dá coerência e coesão às ideias do grupo social onde se insere. Concluímos deste modo que, ao proceder à leitura de um texto, a voz procura dar sentido ao que lê. A palavra escrita ganha, então, um significado mais amplo e mais claro, porque é sujeita à interpretação da voz e do corpo do intérprete. O corpo, por sua vez, encerrando em si as emoções, vai deixá-las transparecer através dos gestos que produz e, através destes, os ouvintes visualizam essas emoções, partilhando-as como confirma Zumthor:

Un lien fonctionnel en effet lie à la voix le geste: comme la voix, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement. Le mot prononcé n'existe pas (comme le fait le mot écrit) dans un contexte purement verbal: il participe nécessairement d'un procès général, opérant sur une situation existentielle qu'il altère en quelque façon et dont la totalité engage les corps des participants. (Zumthor, 1987:273)

O texto escrito adquire, por isso, graças ao corpo, à voz e ao gesto, novos contornos ou revela sentidos até então ocultos. A voz entra no texto no momento da leitura, transformando-o e atribuindo-lhe uma identidade diferente da do original, uma outra voz, irrompendo no interior do corpo do leitor. É no momento da performance que se estabelece, segundo Zumthor, a integração de todos os elementos constituintes de uma obra, encontrando-se em presença a palavra escrita, a falada e a mimetizada, o locutor e o ouvinte, o tempo e o espaço: «*Seuls le son et la présence, le jeu vocal et la mimique réalisent ce qui fut écrit*» (ibid., 1987: 184). O autor considera ainda que a obra só se realiza na sua plenitude aquando do encontro destes factores, requerendo para além disso eloquência, facilidade de dicção, poder de sugestão e domínio do ritmo por parte do locutor. Concordemos que Ary aglutina todos estes elementos de forma quase inata.

Na presença de todos os seus constituintes, a palavra escrita transfigura-se, torna-se outra, pois através da enunciação faz-se e refaz-se no corpo. É precisamente neste momento que se opera a rotura entre a palavra escrita e a palavra dita: a identidade de ambas é díspar, mesmo quando a palavra dita parte de um texto escrito. Na poesia de Ary essa disparidade é notória, há divergências entre o que escreve, o que diz e a forma como diz. O intérprete utiliza-se a si mesmo como veículo transmissor, apresentando através da simbiose entre a palavra, a voz e o gesto corporal, as suas intenções éticas e estéticas, mas nunca a sua debilidade. Palavra, corpo e voz criam relações a partir das suas próprias diferenças, de modo que, segundo Zumthor, as palavras têm o som do mundo, capturando a forma para a percepção do ser, revelando a intimidade dos objectos, nomeando-os e traduzindo o sonho para uma audiência atenta.

Esta parceria estabelecida entre a palavra, a voz e o gesto, aliada à interacção com o público, remonta à tradição oral. Na Idade Média o público intervinha activamente na obra oral, fazendo dela parte integrante e, na perspectiva de Zumthor, estabelecendo uma co-autoria. A junção de todos estes elementos era indispensável na própria concepção da obra.

Curiosamente, o culto de Ary pela poesia medieval bem como pelo estilo trovadoresco, - como a sua diva Natália Correia -, não brotam da sua apetência para a música - Ruben de Carvalho classifica «*a sua falta de ouvido melódico (...) proverbial*» (Carvalho, 2009 (Anexo2):147), mas antes da sua intrínseca capacidade rítmica, perfeitamente notável. Esta capacidade permitia-lhe, ao contrário da normalidade dos autores, escrever, com facilidade, a letra para uma melodia já existente. De acordo com o mesmo autor, Ary terá mesmo escrito «a maioria das quase seiscentas letras» seguindo este método. Esse talento permitiu-lhe a entrada no mundo da música, dialogando, de igual para igual, com compositores e intérpretes.

Interessante será aludir que Ary deu entrada no mundo musical através do canto de intervenção, que, nos anos que antecederam o 25 de Abril, aliou o lirismo e a melodia à função de crítica social. Este canto surge da uma necessidade conjunta da sociedade portuguesa de veicular uma mensagem política através do inefável, furtando-se à censura e aos censores.

Integrado numa tradição portuguesa que remonta às cantigas de escárnio, o canto de intervenção utiliza, do mesmo modo, as expressões de duplo sentido, os trocadilhos, os jogos semânticos, os refrãos e a repetição integral ou parcial de versos. A ironia era igualmente uma característica importante, empregue com o intuito de dissimular a sátira. Da poesia popular aproveitou o seu estilo e rima genuinamente singelos, as estrofes simétricas, de versos geralmente curtos e repetitivos (facilmente memorizáveis), retomando, das origens ancestrais da poesia, a particularidade de ser sempre cantada. Reúne-se o tom de litania magoada ao pitoresco popular e ao folclórico, os ditos populares e os provérbios aos temas do trabalho, sobretudo agrícolas (como as desfolhadas), do amor, da mulher, do campo e da cidade, a fim de explorar a injustiça social, a violência, a exploração, a prostituição, a repressão, entre tantos outros. Todos enveredavam no mesmo sentido: o apelo à tomada de consciência, à solidariedade, à resistência pacífica, mas nunca passiva.

Pretende-se agradar ao público e educá-lo, devolver-lhe identidade e raízes, recorrendo à tradição da música popular e da lírica portuguesa de tradição popular. Reavivam-se cantos populares, compõe-se música para poemas de poetas portugueses, assim como se compõem melodias antes da existência dos poemas (muito recorrente em Ary, como já referimos). O cantor de intervenção situa-se entre o aedo e o trovador. Percorre todo o país, aliando o poder persuasivo e sedutor da palavra à música. A mensagem era transmitida do povo para o povo: a linguagem era simples, tal como a melodia. O recurso às suas origens populares facilitava essa transmissão. As pessoas reconheciam ora a melodia, ora a letra como sendo suas e aprenderam a interpretar a mensagem codificada à luz da época. O canto de resistência recuperou a esperança e a união entre os ouvintes. Os seus autores conseguiram uma dinâmica popular muito própria, que permitiu que a mensagem das canções se propagasse rápida e facilmente. O papel desempenhado pela rádio e, mais tarde, pela televisão foi também preponderante na divulgação destas canções.

O mais curioso neste canto de intervenção é verificar que, não transmitindo uma mensagem linear, directa e denotativa, a maioria do senso comum o aceitasse e o entendesse como arma de intervenção política. De facto, não poderemos esquecer que uma significativa maioria da população portuguesa, nos anos que precederam o 25 de Abril de 1974, era

analfabeta. Mais uma vez se comprova que a palavra dita e/ou cantada, como é o caso, coadjuvada pela performance do intérprete, social e culturalmente próximo do ouvinte, ganha novos sentidos e fazem sentido para o público que partilha do estado de espírito e da mensagem do intérprete. Só esta partilha comum permite que as palavras censuradas, cujo uso está proibido localmente, possam ser recuperadas pelo indivíduo, uma vez que a sociedade local partilha o verdadeiro sentido da palavra dita, atribuindo-lhe o valor e a importância correspondentes. Segundo Eni Puccinelli Orlandi (2002), a censura impede a circulação de sentidos localmente. É o silenciamento relacionado com o contexto histórico e social que proíbe de se dizer o que se pode dizer. É um silêncio ao nível da enunciação onde cada palavra acarretava um significativo valor simbólico, nenhuma era empregue ao acaso. José Jorge Letria refere que « *em tempo de silêncio, de mordada, de censura ouvia-se pouco mas, por isso, quando se ouvia, ainda se ouvia melhor*» (Letria, 2009 (Anexo1):126).

Ary desenvolveu um estilo vocal pessoal, personalizado, que lhe permitiu estabelecer esta parceria entre compositores, cantores e, sobretudo, com o seu público que o acarinhava, o apoiava e o aplaudia. Como bem aponta José Jorge Letria, Ary dos Santos «*conquistou um público que não se limita a nele reconhecer versos*» (Carvalho, 2004 :3). Conquistou um público que, não se revendo na cultura erudita do autor, aderiu ao seu estilo excessivo e exuberante. É certo que este estilo resulta do seu modo peculiar de aliar a forma ao conteúdo, da integração de recursos estilísticos e fonéticos (duração, prolongamento de sílabas), da utilização de um característico leque vocabular, da sua atitude perante aspectos sociais, políticos, culturais e afectivos. Mas, diga-se em boa verdade que resulta sobretudo do seu papel enquanto declamador comprometido e também apaixonado; e, acima de tudo, resulta da expressividade comunicativa da palavra e da sua performance teatral. O estilo resulta, em suma, da totalidade expressiva e esta espelha o estilo do poeta: são verso e reverso de uma mesma moeda.

O poeta-declamador diz a sua poesia de uma forma apelativa, magnânima, hiperbólica, excessiva e rítmica. O ritmo constitui o grande motor da sua poesia: a sua força e o seu poder de atracção. A força da oralidade exerce uma atracção hipnotizante sobre o público que genuflecte a seus pés, de acordo com Paul Zumthor, devido à seguinte constatação: «*L'auditeur-spectateur attend, exige que ce qu'il voit lui enseigne autre chose que ce qu'il voit, lui révèle une part cachée de cet homme, des mots, du monde*» (Zumthor, 1987: 256). E é neste gritante encontro de almas - de poeta «*esfomeado (...) de amor*» (Correia, 1989:8) e de um povo que, cansado do jugo, reclama liberdade - que o poeta reencontra algum conforto gratificante e que o povo reconhece a sua voz. Ary foi «*Um grito que deu voz e pão de poesia a gente muda e faminta*» (Apud Duarte, 2009: 45),

nas palavras de José Saramago e essa «*gente*» proporcionou-lhe momentos efémeros de felicidade.

Esta efemeridade dimana de uma personalidade marcadamente contraditória, controversa e dual. De um lado, a sua exuberância exibicionista, narcísica e o seu estilo histriónico e provocatório; do outro, a fome de amor, a solidão, a generosidade. Em todos os momentos da sua vida, soube roçar extremos que lhe granjearam grandes dissabores: do poeta militante, de «*punho fechado pela revolta do trabalhador*» (Correia, 1989:11), ao «*lord que foi das Escócias de outras eras revividas em damascos, pratas e cristais*» (ibid., 1989:11); do «*actor ricoço de uma pose de enfant enragé*» (ibid., 1989:11), ao homem sedento de amor, só e generoso com os mais necessitados; do burguês ricamente vestido, ao «*que se desnuda para dar a roupa aos pobres*» (ibid., 1989:12); do ser que se compadece com «*a velhinha sentada no banco de jardim*» (ibid., 1989:9), ao provocador insultuoso. Excessivo e transgressor, sempre. Note-se contudo que o autor se auto-retrata através da torrencialidade de palavras, da voz estentórica e da gesticulação exacerbada que, por sua vez, correspondem, na justa medida, à «*raiva de quem tudo perdeu*» (ibid., 1989:8), de quem nasceu «*da mãe que não teve e do pai que nunca terá*» (ibid., 1989:8). Retrata ainda a «*voracidade*» da sua vida (Correia: 8) «*o ritmo psicológico da sua vida*» (Apud Barbosa, 1977: 721) porque «*Antes morrer de [vodka] gin que morrer de aborrecimento*» (ibid., 1977: 721).

Ora, muito ao gosto jogralesco e na senda do poeta russo Maiakovski, sua figura de referência, também a poesia de Ary não foi concebida para ser lida apenas em silêncio, pois a componente oral e rítmica é muito vincada. Em ambos os casos, a poesia requer, antes de tudo, um forte grito de revolta e de inconformismo; requer uma voz forte e retumbante, com a participação do corpo, envolvendo variação dos tons de voz, uma construção rítmica e uma gesticulação, enfim, compondo uma verdadeira performance. Daí não ser de estranhar a espantosa empatia criada, o fascínio causado no auditório, quer pelo aspecto físico, quer pela voz tonitruante, quer pela gesticulação exuberante e excessiva, quer porque cada presença em palco era um verdadeiro espectáculo, uma autêntica «*orgia de viver*» (Correia, 1989: 11). Eram poetas multifacetados que conjugavam talentosamente a arte lírica, a publicitária, a teatral, a panfletária, a declamatória com o combate ideológico. Em entrevista a Carlos Plantier, Ary reconhece-se como «*poeta que procura de facto a poesia na vida. (...)*» (Apud Bemfeita, 2003:48), um poeta, entre os verdadeiros «*poetas que visceralmente escrevem[os] acordados para uma massa de homens*» (ibid., 1969:48) que necessitam de lutar contra a inveja reinante pela «*afirmação da força, do talento, da verdade*» (ibid., 2003:48).

A mesma voz que imite o grito de raiva e de revolta contra o poder instituído, contra a injustiça, a opressão, a inveja e a humilhação, remete ao silêncio a verdadeira perturbação moral do homem-poeta: a dor da solidão. É difícil destrinçar o homem do sujeito lírico. Ambos coabitam na sua poesia e na sua vida. Na poesia, o sujeito lírico parece imitar o inconformismo e a truculência do homem pela torrencialidade das palavras empregues. Na vida, o homem exibicionista parece representar o papel de poeta lírico, compadecido com as dores da vida, em simultâneo com o papel de histrião num mundo de superficialidade e de hipocrisia. Daí a imperiosa necessidade de transgressão. Comparando-o a Bocage, José Jorge Letria afirma: «*Ambos têm uma vida paralela à obra, que se sobrepõe à própria obra; a imagem do homem esmaga a imagem do poeta, passa além do poeta*» (Letria, 2009 (Anexo1):128). Ambos afluem provocatoriamente, seja na vida mítica - na luta pela liberdade, na boémia, na personalidade indomável, – seja na obra - no tom satírico e repentista, na faceta narcísica evidenciada na propensão para o auto-retrato e para o erotismo. Talentosos, ambos se automarginalizam de uma sociedade onde não se reconhecem nem aceitam a injustiça, a opressão, a hipocrisia vigentes. Na esteira de Bocage, Ary denuncia o pântano social e culturalmente opressivo e tartufo onde se movimenta e onde «Aos vinte anos cheiram a bafio/ têm joanetes culturais na tola» (Santos, 1994: 403), em autênticos gritos de revolta.

A poesia de «Ary por si mesmo» enaltece a escrita graças à aplicação simbiótica da palavra, da voz e do gesto. Afora essa performance, «*tudo é silêncio magoado*» (Correia, 1989: 8).

Capítulo II — Discurso e silêncio em Ary dos Santos

1. A palavra e o poeta

A poesia de José Carlos Ary dos Santos é a poesia da exaltação da palavra. Ao longo da sua obra, o autor tece a apologia da palavra, do seu poder, da sua versatilidade e, sobretudo, da sua potencialidade. Detentora de uma força e de uma autonomia superiores às do eu lírico, a palavra é soberana e mágica. Multifacetada, consegue transmitir os sentimentos mais díspares – do amor e da paixão à raiva, à revolta e ao ódio –, servindo todos os propósitos do emissor – de luta ou de combate, de deleite ou de desabafo, de arma ou de defesa. Ary era «*uma máquina de palavras*» (Letria, 2009 (Anexo1): 126) e o seu vocabulário diversificado e caudaloso, aliado à sua voz altissonante, conferia-lhe poder: o poder de todos quantos sabem utilizar bem a palavra. Quem é bom falante cativa plateias: Ary conquistou sempre a sua.

Na sua poesia, a palavra é elevada a um patamar superior, é acarinhada e é-lhe prestada homenagem, porquanto é da sua versatilidade que emana o auto-reconhecimento de «bom artesão» (Santos, 1994:263) das palavras, auto-elogiando a sua mais-valia relativamente a tantos outros, mais agraciados do que ele próprio, se bem que menos loquazes. A palavra é a obra-prima de Ary dos Santos. O seu poder é ilimitado, é uma «força selvagem e secreta, /Esta semente agreste que trazemos/E gera heróis e homens e poetas» (ibid., 1994:73) que eleva os seus artífices ao estatuto divino: «Pois deuses somos nós» (ibid., 1994:73).

Ciente da total e incontestável superioridade da palavra, o poeta escarpeliza as suas virtualidades e, por conseguinte, a palavra é, umas vezes, «Alfaia escrava» (ibid., 1994:197), porque é instrumento utilizado para os mais variados fins – transmissão de sentimentos, contestação política, social e cultural -, mas outras vezes, funciona como libertadora dos oprimidos, dos humilhados e dos atormentados «que sonham com palavras/ De amor e de paz que nunca foram ditas» (ibid., 1994:101). Neste percurso verbal, as palavras ora «ferem» (ibid., 1994:51) como uma «faca» (ibid., 1994:172) de múltiplos gumes ou «um dedo um dardo/...um bólido uma bala» (ibid., 1994: 216), ora são simultaneamente «voz» (ibid., 1994:55), «gargantas estranguladas» (ibid., 1994:93-94) ou «palavras censuradas» (ibid., 1994:97).

Esta multiplicidade de estados e de funções da palavra provoca uma constante vacilação na voz lírica entre a necessidade imperiosa de falar e a imposição de se silenciar: «não falaremos» (ibid., 1994:67), «falam em silêncio» (ibid., 1994:101), «mas não fala» (ibid., 1994:155), «não tem nada a dizer» (ibid., 1994:160), «não nos deixa gritar» (ibid., 1994:209). Contudo, depois de lançados todos os dados, a conclusão surge impetuosa - «temos de falar» (ibid., 1994:217) - e,

gritando, desabafa: «Ah! quem falasse tão claro que pudera» (ibid.,1994:215). Perante as circunstâncias envolventes, o autor acusa momentos de desespero, pois sente que «já não há palavras» (ibid., 1994:81), que lhe «proíbem [-me] as palavras» (ibid., 1994:105) e sente o quão difícil é encontrar «a palavra exacta» (ibid., 1994:154), «as palavras justas» (ibid., 1994:166); Ary ora desespera de impotência, face à tortura infligida às palavras («De palavras não sei») (ibid.,1994:197) («palavras pisadas/...palavras paradas/ ...palavras abertas/...palavras desertas») (ibid.,1994:201), ora denuncia que «em volta das palavras há o cerco»(ibid.,1994:211), que tudo é «máscara palavra que ninguém murmura» (ibid.,1994:164) e que «um homem morre como um cão/ à míngua de palavra» (ibid.,1994:243-244). Por conseguinte, a voz lírica vai alterando o seu estado de espírito, em sintonia com a condição da palavra: entristece-se se a «palavra dorme em seu casulo» (ibid., 1994:202) (em situação de «coma das palavras») (ibid., 1994:209), e rejubila nos momentos em que a «palavra pede a dimensão mais lata» (ibid., 1994:204), ressaltando-a com toda a força, pois urge pôr termo ao «silêncio mortal» e proporcionar a «evasão da palavra» (ibid., 1994:147-148) que «se levanta/e canta/o perfeito silêncio que a inventa».

É intensa a interdependência entre o eu lírico e a palavra - «sou apenas a forja em que me forço/ a fazer das palavras tudo ou nada» (ibid., 1994:340). Em «Três adereços recebidos como herança» (ibid., 1994:163), o sujeito poético «de moral avessa» (ibid., 1994:163) confessa ter herdado a palavra - «lança de vento» (ibid., 1994:163) e «chicote» (ibid., 1994:163) - que o transforma em «marta sibilina/ que desabafa muito viscondessa» (ibid., 1994:163), conferindo-lhe um poder sincrónico como se ambos fossem faces de uma mesma moeda - «uma lança que lanço quando invento/ um galope que pára quando estaco» (ibid., 1994:163).

Ora, para um poeta tão arreigado à palavra como é o caso de José Carlos Ary dos Santos, que concentra em si uma loquacidade nata, um carácter histriónico e exuberante e uma voz tonitruante, proferir palavras é vibrar com a sua eficácia, com a sua beleza, com o seu som e a sua rima. Por muito amar as palavras, o poeta emprega-as desmedidamente e consciente de que esta palavra é a sua arma predilecta e mais certa leva-o a encetar uma batalha verbal contra tudo e todos quantos ousassem obstruir a arte da palavra. Como quer que seja, a palavra é sempre o cerne da luta pessoal ou política, social ou cultural que o sujeito poético gere como forma de acometimento ou de protecção.

2. Silêncio e resistência: a gestão política da palavra

A decisão tomada pelo sujeito lírico em eleger a palavra como forma de combate decorre grandemente dos efeitos perversos do autoritarismo instituído pelo Estado Novo. É oportuno lembrar que a censura (e, mais tarde, a censura prévia), entre outras interdições, proibiu a publicação de obras consideradas subversivas e perigosas, sendo mesmo certo que, *a bem da nação*, a desobediência era severamente penalizada. Ora, para se esquivarem a estas consequências, houve muitos que se esforçavam no sentido de ultrapassar e de contornar essa imposição.

Ary dos Santos e, conseqüentemente, a sua voz lírica padeceram da castração silenciosa a que se encontraram subjugados todos os autores resistentes por imposição do regime ditatorial no período que antecedeu o 25 de Abril de 1974: «Por lhes falar, proibem-me as palavras, (...)» (Santos, 1994:105). Em entrevista a José Jorge Letria e a Ruben de Carvalho, os dois amigos de Ary ambos são unânimes em considerar que o poeta não foi dos mais penalizados em termos censórios¹⁶; pois se, por um lado, sabia defender-se, por outro, ninguém o conseguia calar e, por último, nunca foi muito activo, politicamente falando, no ante-25 de Abril. Neste âmbito, José Jorge Letria notou que «*Ary intervém mais fortemente depois do 25 de Abril, anteriormente fazia canções provocatórias, mas não estava indiciado como perigoso, era apenas provocador. Perigoso era o Zeca Afonso com «Os Vampiros», por exemplo. Agora Ary, não, nem sequer era conotado com um partido. Não se expôs muito*» (Letria, 2009 (Anexo1): 126).

Na verdade, José Carlos Ary dos Santos usava outras armas de defesa contra as garras censórias: a sua ascendência aristocrática e o seu relacionamento social. Efectivamente eficazes no que à protecção policial dizia respeito, a sua proveniência – bem ostentada na forma como vestia e calçava – e o seu círculo de amigos evitaram maiores dissabores, como sublinha ainda José Jorge Letria: «*Mas não podemos esquecer que Ary conhecia muita gente influente, prendê-lo seria um escândalo. Por exemplo, era muito amigo de Fernanda de Castro, uma mulher do regime, com quem manteve uma relação quase filial, muito próxima. É ela quem o promove nos circuitos literários. Além disso, Ary era um snob*» (ibid., 2009. (Anexo1): 126).

¹⁶ Na verdade apenas lhe apreenderam o livro *Fotos-Grafas*, em 1970.

Ainda assim, não poderemos descurar ou esquecer que foi um autor, como tantos outros, que se debateu pela liberdade de expressão e de pensamento, pelo que, também ele esteve sujeito à imperiosa necessidade de definir estratégias discursivas que lhe permitissem expressar-se sem ficar subjugado à intransigência do poder.

Assim sendo, apesar de a censura constituir uma forma de silenciamento, o silêncio imposto pelo poder não cala o oprimido, proibindo-o apenas de usar outras palavras. Com efeito, o que acontece é que no regime ditatorial interagem dois tipos de discurso: o discurso do opressor e o discurso do resistente. O discurso da resistência procura escapatórias a fim de evitar o silêncio imposto pelo poder e a sua arma predilecta é justamente a palavra. Todavia, dado “o fruto proibido ser o mais desejado”, a voz poética assegura que, a ele e aos seus concidadãos, «Laceram[-nos] a esperança, mas dão outra./Essa em que a dor [nos] faz criar raízes, / Árvore e fruto duma seiva nova» (Santos, 1994: 47), ou seja, a censura aufere uma nova vitalidade e um novo sentido à luta. Além disso, o sujeito lírico conclui que «Só nos ouvimos quando nos calamos» (ibid., 1994: 47), admitindo que no silêncio se ouve muito melhor. Por todos estes motivos, a censura impulsiona e motiva a luta. Ela não é o fim, mas o início de uma nova fase. Por isso, a censura ditatorial, ainda que agressiva, severa, impiedosa, nunca conseguiu silenciar completamente nem o povo português, nem tão pouco os escritores portugueses. Com efeito, a tentativa de silenciamento não conseguiu mais do que, com novos sentidos, abrir novos caminhos na linguagem. Por incrível que possa parecer enriqueceu sobremaneira a nossa língua, embelezando-a com uma imagética original. Tal como o povo atesta, “a necessidade aguça o engenho”, pelo que os escritores portugueses¹⁷ e Ary, em particular, fizeram da palavra um veículo de combate contra a ditadura, nutrindo-a de sentidos ocultos, polissémicos e metafóricos.

¹⁷ A fim de reavivar a quantidade de escritores que, de um modo ou de outro, sucumbiram ao ataque dos censores em Portugal, cita-se um excerto do artigo intitulado «Os livros e a censura em Portugal» de José Brandão: «Por uma razão ou outra e por mais ou menos tempo, muitos escritores foram detidos sob a acusação de delitos políticos ou de atentado aos costumes. José Amaro Dionísio aponta algumas dessas situações:

No primeiro caso a lista vai de Maria Lamas e Rodrigues Lapa a Urbano Tavares Rodrigues – preso três vezes –, de Alves Redol, Alexandre Cabral, Orlando da Costa, Alexandre O’Neil, Alberto Ferreira e António Borges Coelho a Virgílio Martinho, António José Forte e Alfredo Margarido ou os mais novos Carlos Coutinho, Carlos Loures, Amadeu Lopes Sabino, Fátima Maldonado, Hélia Correia e Raul Malaquias Marques. Augusto Abelaira, Manuel da Fonseca e Alexandre Pinheiro Torres estiveram igualmente detidos às ordens da PIDE em 1965, na sequência da atribuição do prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores ao romance Luuanda, do angolano Luandino Vieira. Abelaira, Fonseca e Torres integravam o júri que decidiu o prémio a Luandino, preso no Tarrafal, e a SPE foi assaltada e extinta. Julgados em plenário foram ainda, por causa do livro Poesia Erótica e Satírica, Natália Correia, Ary dos Santos, Mário Cesariny, Ernesto Melo e Castro, Luiz Pacheco e o editor Fernando Ribeiro de Melo. Condenados com multas e prisão remível. Os dois últimos voltaram ao plenário para outro julgamento, o da tradução e publicação da Filosofia na Alcova, de Sade, que juntou no mesmo processo Herberto Helder e o pintor João Rodrigues. Condenados também com multas

Eni Puccinelli Orlandi salienta este aspecto quando, de um ponto de vista teórico, lembra que não há censura temática, mas da própria linguagem. Para cada palavra que não pode ser dita, é definida outra ou inventada como forma de substituição. De acordo com a perspectiva defendida pela autora em *As Formas do Silêncio – no movimento dos sentidos* (2002), devemos distinguir «o silêncio fundador» da «política do silêncio», ou seja, devemos discernir a diferença existente entre o silêncio eloquente inerente à própria palavra, (que significa por si mesmo, pelo não-dito, conferindo à palavra uma pluralidade de sentidos) e a política do silêncio que engloba duas facetas distintas: «o silêncio constitutivo», através do qual o indivíduo toma consciência do facto de que para dizer é preciso não dizer, uma vez que, ao escolhermos determinadas palavras, estamos necessariamente a omitir outras, e «o silêncio local» (ibid.2002:23-24), que consiste em dizer o que não pode ser dito em determinadas circunstâncias, nomeadamente em caso de censura.

Na produção lírica de Ary dos Santos, o silêncio fundador encontra-se, num primeiro plano, sempre que o sentido emerge não do não-dito, mas da excessividade do seu discurso exagerado mas vão, sujeitando o leitor a um estado permanente de vigília e de tensão, a um constante movimento de avanço e recuo, na procura de articulação entre o dito e o que foi suprimido ao trânsito verbal. A essência da mensagem, a sua clareza e transparência brotam desta oscilação incessante e recíproca entre o dito e o não-dito, facto que só é viável na medida em que as palavras, por si só, encerram elas mesmas uma parte significativa de silêncio. Na outra margem, entrevemos o silêncio constitutivo, absolutamente fulcral para a compreensão da antologia do nosso poeta, dado que sabendo que o sujeito poético não descarta, em momento algum, as palavras que aplica, então, ao preferir a utilização de umas em detrimento de outras, o poeta está a silenciar as «outras». Por outro lado, quando o sujeito poético inventa outras palavras que signifiquem o mesmo que aquelas que estão interditas pela censura, está dentro da zona silenciosa pertencente ao silêncio local.

e prisão remível. Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa desceram por sua vez à barra do tribunal por causa das Novas Cartas Portuguesas. Absolvidas, já depois do 25 de Abril, embora o julgamento, evidentemente, tivesse começado antes. Nesta mistura de política e atropelos vários, Luiz Pacheco e Mário Cesariny são dois casos em destaque. Pacheco, como ele próprio recorda, esteve pela primeira vez preso em 1947 no Limoeiro, acusado de estupro. Foi condenado na Boa-Hora a pena suspensa. Voltou ao Limoeiro em 59, desta vez sob acusação de atentado ao pudor. Foi absolvido. De novo na cadeia em 68, por rapto e estupro. Desta vez foi condenado a meses de prisão efectiva, que cumpriu nas Caldas da Rainha e no Limoeiro.

Cesariny envolveu-se em 1960 em “actos imorais”. Obrigado a residência fixa, tinha de se apresentar todos os meses na Polícia Judiciária. (...) Esteve preso por menos uma outra vez, em Paris, em 1964, acusado de “ultraje público ao pudor”» (Sublinhado do autor).

Como quer que seja, quanto mais o silêncio se instala, mais os sentidos se multiplicam, uma vez que «*Dizer e silenciar andam juntos*» (ibid., 2002: 55), de cada vez que obrigam as pessoas «a dizer “*uma coisa*”, para não deixar dizer “*outras*”» (ibid., 2002:55). Daí decorre então o facto de, perante o silenciamento imposto, o homem sentir necessidade de se reposicionar face às circunstâncias e de deslocar o seu discurso, pelo que nos apercebemos que qualquer discurso acaba assim por remeter para «*outro discurso*» (ibid., 2002: 23), conferindo-lhe significação, dado que o silêncio significa, isto é, tem sentido ou sentidos. Ora, só assim se poderá entender como, em termos linguísticos, a censura possa ser um factor de exploração e de reinvenção da linguagem, susceptível de enriquecer a língua outorgando-lhe uma plurissignificação até então inexistente.

De acordo com Pierre Van Den Heuvel, esta plurissignificação não decorre apenas da palavra escrita, mas também do conjunto de elementos gráficos, sonoros, jogos de palavras, bem como de toda uma teia discursiva cuja interligação nos conduz à intencionalidade do texto e, posteriormente, à produção de sentido no acto de leitura. Daí que se não possa confundir a intencionalidade do texto com a do autor, já que esta se operou num determinado momento de escrita, num determinado contexto e em circunstâncias específicas. A intencionalidade do texto sobressai de um conjunto de factores, já mencionados, aos quais acresce o sentido que o leitor se permite atribuir-lhe no momento em que procede à sua leitura. Assim, a intencionalidade original do autor e a do receptor, associadas, impedem a univocidade do sentido do texto. Este resulta de um complexo de estruturas não verbais que, a par das verbais empregadas no enunciado, exigem uma reavaliação de conceitos. Tudo porque a verdadeira intencionalidade se encontra, normalmente, dissimulada, silenciada. Ora, o silêncio transfigura a palavra. A palavra habita o silêncio, comunicando através do seu próprio silêncio. Então, a sensibilidade necessária para o detectarmos já não emana apenas do conhecimento do significado da palavra, mas do conhecimento da multiplicidade de sentidos por onde ela pode enveredar, jogando mesmo com o poder que possui de significar através do silêncio. Esta riqueza textual advém do equilíbrio necessário decorrente do confronto constante e do antagonismo dinâmico entre o dito e o não-dito, entre o implícito e o explícito, entre o completo e o incompleto, entre o finito e o infinito.

Ao leitor é conferido o papel de analisador e de construtor de sentidos entre o dito e o não-dito, mobilizando, para tanto, todo o seu conhecimento acerca das circunstâncias vivenciadas aquando da produção do texto e aditando-lhe a sua perspicácia leitoral. Só assim, na presença

(http://www.vidaslusofonas.pt/livros_e_censura.htm#LIVROS_PROIBIDOS_NOS_ÚLTIMOS_TEMPOS_DA_DITADURA).

sincrónica da globalidade dos elementos referidos, se poderá alcançar o cerne da mensagem veiculada. Nesse preciso momento e no caso concreto da poesia de Ary dos Santos, o receptor aperceber-se-á que o silêncio local forçou o poeta ao silenciamento, proibindo-o de dizer o que, na altura, era expressamente proibido. Assim, o implícito também comparece na obra como figura do silêncio e, de forma bastante significativa, também surge como uma forma de silogismo¹⁸ aplicado ao nível da retórica, cuja função primordial é a de alertar para a existência de uma premissa que, apesar de não ser enunciada, contém a mensagem que se pretende transmitir. É precisamente o que acontece em «Soneto Presente» (Santos, 1994: 293) - «Não me digam mais nada senão falo/ e eu não posso dizer eu estou de pé» - onde o alerta se detém na lacuna textual e no facto de a voz poética se encontrar em oposição àquela que sustém a autoridade, pelo que o receptor deverá, no seu interesse, demonstrar curiosidade e vontade em saber a razão de tal procedimento, completando a premissa ausente mas implícita. Como refere Oswald Ducrot, «*Pour comprendre la signification implicite de la formule, il faut se référer à la convention oratoire selon laquelle justifier un conseil, c'est montrer que l'action conseillée est dans l'intérêt du destinataire*» (Ducrot, 1972:7)

A importância do silêncio pode, portanto, ser auscultada de diversos modos e é parte essencial da própria significação, porquanto o leitor que se detém nas palavras empregues não vislumbra senão uma ínfima parte da mensagem que o sujeito poético pretende transmitir. Tal constatação decorre de o facto de o silêncio constituir aqui um signo tão falido como a palavra, já que ele existe e a sua existência tem uma determinada significação. Cabe, por conseguinte, a cada leitor encontrá-la, seguindo as “pistas” que o vazio entre as palavras vai deixando, não esquecendo, porém, que ele é uma onnipresença constante no texto.

Aqui chegados, colocar-se-á a questão de saber se, relativamente ao silêncio constitutivo, o poeta o fará negligentemente, como qualquer outro cidadão, seleccionando as palavras simplesmente por necessidade de expressão ou se, além disso, faz uma escolha consciente e minuciosa. E se procede selectivamente, questionaremos se o fará com toda a liberdade que a inspiração poética lhe confere ou se, ao contrário, agirá condicionado por determinados factores e ao serviço de outros tantos fins.

¹⁸ Esta técnica é bastante recorrente na publicidade, pelo que Ary estava profissionalmente familiarizado com ela. Com efeito, a linguagem publicitária usa, racionalmente, recursos estilísticos e argumentativos com o objectivo, não de obrigar o leitor/consumidor a adquirir o produto ou serviço, mas a persuadi-lo, pelo que a mensagem deve seduzir, de tal modo que o leitor se sinta envolvido, sem se sentir coagido. Para tanto, o implícito surge como uma técnica argumentativa, através da qual o anunciante se ilibda da interpretação do leitor, e permitindo ainda que se difundam valores ideológicos, sem que o leitor se perceba.

A poesia do autor de «Posfácio» responde esclarecedoramente a estas questões, pois aborda o problema do silenciamento imposto. Na verdade, o silêncio é também tematizado numa perspectiva semântica e não apenas do ponto de vista sintático, sempre que os poemas enveredam pela denúncia da castração mental, da tortura física e psíquica, da interdição de palavras. Já desde *A Liturgia do Sangue* (ibid, 1994:23) se dão sinais das atrocidades cometidas, nomeadamente da interdição de falar, através do poema «Da condição humana» (ibid., 1994:39), cujos versos nos esclarecem sobre a situação vivenciada: «Todos sofremos. / O mesmo ferro oculto/ Nos rasga e nos estilhaça a carne exposta. /O mesmo sal nos queima os olhos vivos./ Em todos dorme/ A humanidade que nos foi imposta»; a mesma temática é focada em «Soneto» (ibid., 1994:35) em afirmações como «Antes aproveitar a nossa herança/ De intenções e palavras proibidas». Contudo, a colectânea *Insofrimento in sofrimento* e mais especificamente o conjunto de poemas que compõe «In Sofrimento» (ibid, 1994:199-218) é o que melhor elucida acerca das sevícias infligidas pelo regime despótico. Assim, em primeiro lugar, denuncia-se a já referida necessidade de calar pela imposição e pela ameaça de tortura, como poderemos deduzir a partir dos versos que passamos a citar: «Da força para a forca/ da farpa para a farsa/ assim calamos/ como quem disfarça. /De tudo o que matamos só um punho/ de sal e fogo/ que nos sela a boca» (ibid., 1994:206); ou «Umas vezes diremos adrede que se tem sede/ de tudo o que nos mata/da palavra que pede/ a dimensão mais lata» (ibid., 1994:204).

Acontece que, perante tão cruel realidade, o poeta não tem outra alternativa que não seja a de, adoptando o silêncio como arma, dizer tudo através da escrita, da poesia, numa atitude de raiva, como se encontra bem claro na composição «7.» (ibid., 1994:207). A poesia fica assim ao sabor do combate pelos princípios que se defende, mais do que pela expressão de sentimentos e de sonhos e é com este propósito em mente que o poeta deitará mão de todos os subterfúgios verbais possíveis para conseguir atingir os seus intentos, em defesa de valores que crê serem os melhores para a sociedade/país onde habita. Consequentemente, numa atitude de “quem com ferro mata, com ferro morre”, socorrer-se-á da substituição de palavras para, com «outro nome», «dizer escrevendo nada» (ibid., 1994:207).

Daí que o «nada», no texto 8 (ibid., 1994:208), não seja sinónimo de vazio de conteúdo, bem pelo contrário, é símbolo de intensa veia poética que faz «desatar» «o mudo/novelo das palavras» «ainda por cantar», novelo esse que produzirá o efeito de uma «invicta língua» «nos socacos do mar» sempre que «a língua [nos] inchar». A bem da verdade, esta foi sempre a postura característica de Ary: a de se assumir como um gânglio linfático inguinal, incómodo, capaz de desencadear uma autêntica tempestade, sempre que a língua intumescia, contrariando

permanentemente o silêncio imposto. Ninguém como ele sabia travar esta disputa, por conseguinte, saía sempre vitorioso e plenamente consciente que se esta poderosa arma –a língua - conseguisse «desatar/[o] fio», então , «nada» seria «tudo».

Em segundo lugar, a resposta de Ary a que temos vindo a fazer referência coincide com a denúncia da tortura infligida aos transgressores. Anote-se, a título de exemplo, a referência às manobras da oposição ao regime e do perigo que corriam os cidadãos que não se conformassem com as regras instituídas: «Um sopro um grito um escopro/um cinzel no papel/ um corpo um estupro» (ibid.,1994:203); «Um homem uma faca uma cirrose um fio/ - exactamente o som do que nos toca/ e preenche o vazio -» (ibid.,1994:204); «uma prensa um ruído uma cilada», (ibid.,1994: 207). Estas denúncias, disseminadas ao longo da obra, marcaram presença logo desde *A Liturgia do Sangue*, no seu poema inicial «A Liturgia do Sangue» (ibid., 1994:23-24), cujo carácter marcadamente erótico ilude a denúncia, numa leitura ingénua, mas que, numa análise detalhada, a reactiva justamente através desse êxtase erótico e da apresentação gradativa das acções persecutórias perpetradas contra os cidadãos e que o sujeito lírico denuncia na primeira pessoa (pois a sua voz é a voz do povo) do seguinte modo: «Persegue-nos, estonteia-nos, degola-nos, castiga-nos, / Arranca-nos os olhos, violenta-nos as bocas». No soneto «Morte e transfiguração» (ibid., 1994:47) o eu lírico não se limita apenas a apontar as consequências dos castigos infligidos, mais especificamente «Cinzas, vergões, renúncias, cicatrizes, / Laceram-nos a esperança» (ibid., 1994:47), o sujeito poético dá sinais de esperança e de «transfiguração», pois considera que das provações vai nascer uma nova vida e uma nova forma de estar e de ser: «Essa em que a dor nos faz criar raízes, /Árvore e fruto duma seiva nova» (ibid., 1994:47).

Dando seguimento aos indícios da falta de liberdade de expressão, no poema 12 (ibid., 1994:212) o sujeito poético detém-se num outro problema, de algum modo contíguo aos atrás mencionados e que se prende com a selecção do seu leque vocabular e do procedimento adoptado, face às circunstâncias:

*Diremos pois silêncio sul medula
polvo por povo
solidão por sol*

*Eis a palavra escrava:
Impessoal e obscura*

Tintura de genciana ou papel de tornesol.

(Santos, 1994:212)

Torna-se evidente que o eu lírico age condicionadamente, que não tem liberdade de expressão, pelo que se vai limitando a dizer umas palavras que substituam outras que estão interditas pela arbitrariedade ditatorial. Na realidade, esta restrição é uma forma de silenciamento, tal como o são a substituição de palavras, a opressão, a tortura, entre outras, com a agravante, e o sujeito lírico refere-o na composição «16.» (ibid, 1994:216), do perigo que representa a excessiva duração temporal («somam-se os anos»), já que ela contribui grandemente para o esquecimento dos factos («e esquecemos») e até para a passividade («e calamos»). Pelo que, contra estes flagelos (o esquecimento e a passividade), o eu lírico lança uma catadupa de questões, de inquietações, com o intuito de saber quem estará disposto a lutar contra este estado de coisas: «Quem faz...? / Quem arranca...? / Quem diz...? Quem se atreve/ a pôr acento grave na palavra?». É que na realidade, a maior preocupação do sujeito poético é a palavra, essa «síncope que opomos/ ao silêncio que lavra». Reforce-se esta noção de que a palavra é um instrumento vital para fazer oposição, para combater o próprio silêncio.

Como autor, o poeta é socialmente responsável pela posição que assume e defende, enfim, por aquilo que diz. A censura imiscui-se, portanto, na relação cidadão-poeta-Estado, uma vez que o autor, enquanto cidadão, vai ser responsabilizado, perante a lei, pelo que o “seu” sujeito poético disser. Evidentemente que o silêncio que se instala pelo não-dito, nunca poderá ser entendido, nestas condições, como sinónimo de ignorância ou desinformação do poeta, apenas e tão só como proibição.

Como vimos, ao autor e à sociedade em geral, é-lhes vedada a circulação de certos sentidos. A resistência pelo discurso é a forma mais pacífica de fazer oposição ao regime. Então, ambos, autor e público em geral, partilham a mesma compreensão dos sentidos das palavras – quer das palavras ditas quer das não-ditas. Aquilo a que Orlandi chama «*o sentido imposto e o sentido recusado*» (ibid., 2002:112). E é precisamente desta relação de confronto que se gera a resistência ao poder instituído. O discurso imposto por esse poder instituído, por sua vez, gera silêncio. Silêncio esse que resulta do facto de todos saberem que “aquilo” que é dito, é o que se autoriza dizer. Contudo, ao dizer “aquilo” todos querem dizer outra coisa. Então, a interdição de uns sentidos gera a circulação de outros sentidos. O silêncio é, por isso, plurisignificante. Cabe ao leitor preencher esse silêncio e dar-lhe o seu próprio sentido.

Todavia, como veremos, apesar da restrição, apesar da interdição, é no próprio silêncio que vai ser gerada a semente da luta pela liberdade de expressão, bem como todos os ardis que permitirão a abertura de escapatórias, de aceiros na sua direcção. Nesta linha de pensamento, a

composição que surge com o número 17 (Santos, 1994:217-8) ilustra perfeitamente estes pontos temáticos e, mantendo sempre a preocupação de disfarçar sentidos (e, portanto, de silenciar outros sentidos), alude a noções médicas, radiografando «o som mudo» – realce-se o oxímoro - para lhe diagnosticar a doença. Esta radiografia da situação permitiu que o sujeito lírico retirasse várias conclusões, a saber:

- a) “é um tumor” causado pelo temor (note-se a similitude dos termos e a sonoridade que transmitem) que só é visível “no poema de entrudo/em que o verbo arrefece”. A palavra é produto do disfarce social vigente e, nesse sentido, disfarçar também é uma forma de silêncio, dado que é um modo de silenciar sentidos. A doença, afinal, é social e tem nome – o medo. Consequentemente, o doente emudece, a palavra “arrefece”, logo, resta o silêncio.
- b) “É um nódulo baço” que se forma, qual nó górdio, pela extrema necessidade que o doente tem de falar, de verbalizar os seus pensamentos, de preencher o “vazio” da sua vivência. Silêncio é também não se poder falar porque assim é imposto. Então é pôr em silêncio, é *tacere*.
- c) “é o braço da força” que impede as pessoas não só de falar mas também de gritar. Mas mito dos mitos, milagre dos milagres, é precisamente esse braço de força, essa opressão que “multiplica a força”. Então, oprimir é silenciar, porém, dessa opressão de *tacere* nascerá a força do combate e da luta necessária à mudança. Qual embrião. Como já vimos, o poder exercido pela ditadura é, ele mesmo, acompanhado de um certo silêncio. Neste poema está patente o silêncio do oprimido que exerce o seu poder através do discurso da resistência que, por sua vez, consiste numa forma de oposição ao regime. São, simultaneamente, causa e efeito.
- d) É “a lâmina” que serve para operar “o mal”, para acabar de vez com a doença (ou, quem sabe, com o doente). A denúncia silenciosa dos métodos de tortura pidescos, sejam eles “lâmina”, “lâmpada” ou qualquer outro, é simultaneamente uma quebra e uma forma de silêncio, já que enquanto denúncia é quebra, mas enquanto palavra dita de forma velada, disfarçada, indirecta, é silêncio. Como quer que seja, denunciar as atrocidades do sistema era sempre uma atitude de coragem e de luta.
- e) Eis que o poeta chega à conclusão final: “o som mudo” é também música “que dá lugar ao sol”, é “a lanterna eterna”, “é válvula materna”, é, numa palavra, esperança. Esperança num mundo melhor, mais justo. É renascimento, pelas razões que se apresentam: “É o ovo” – embrião da esperança e da mudança;

“É a ave” – que poderá voar e que é símbolo de liberdade;

“É a voz” – que se recupera e se transforma em som e que simboliza a denúncia e a liberdade de expressão;

“É o vento” – que, invisível, percorre todo o lugar e é onnipresente.

Poderemos, assim, concluir que a plurissignificância do silêncio contido na linguagem será um meio de resistência ao regime que oprime o poeta e o povo que ele representa e/ou pretende representar. Por esta razão, nenhuma palavra era empregue ao acaso, todas concorriam para a transmissão de mensagens e serviam os objectivos estipulados pelo poeta.

3. Entre o silêncio e o excesso: a torrencialidade de Ary

No contexto político-histórico-social dos anos que precederam o 25 de Abril de 1974, Ary assumiu-se como um poeta da retórica da resistência: soube jogar com as relações de força estabelecidas pelo lápis azul que arbitrariamente estipulava o que não podia ser dito. Contudo, sendo certo que o seu carácter histriónico e irreverente, bem como a ideologia defendida, o instigavam à não-aceitação do *status* em vigor, Ary, ao contrário de muitos outros, nunca se remeteu ao silêncio e, tal como revelou na epígrafe da sua primeira colectânea¹⁹, *A Liturgia do Sangue*, o seu *modus operandi* seria o de “contar” tudo o que pudesse, pois o resto era indizível: indizível porque era proibido, censurado pelas autoridades ou silenciado pelo próprio poeta. Ary estabelece, desde então, a necessidade de “falar”, de nunca se calar, criando sentidos polissémicos em oposição ao silêncio castrador imposto, preocupando-se em revelar o seu inconformismo e a sua irreverência face à situação sociopolítica do país, face ao conservadorismo social, face a todos quantos tivessem a audácia de interferir nos seus intentos. A não-aceitação das circunstâncias nunca poderia ter como consequência a via silenciosa, pois, para além de constituir uma autoflagelação insuportável para o seu ser, seria igualmente cobardia e traição à pátria. Calar-se significaria pactuar com o sistema e se se calasse ficaria, também ele, sujeito à mais infame das torturas: o silenciamento consentido²⁰. É que, como diz o povo, “*quem cala consente*” e assim silenciar significaria demitir-se de agir num determinado momento e demitir-se do dever de cidadania. Todavia, essa não era a atitude eleita por Ary, pelo contrário, o poeta estipula que a luta constante pelo direito e pelo dever de participação activa na sociedade será uma opção pessoal e a sua irreverência, aliada à ideologia defendida, nunca lhe permitirá calar-se. Por todas estas razões, a escrita de José Carlos Ary dos Santos evidencia, simultaneamente, o desejo de comunicar e o desejo de intervir no *statu quo* institucionalmente vigente. É justamente partindo deste ensejo que o nosso poeta se lança numa luta arrebatada de palavras, pela possibilidade de transformar cada uma delas numa seta certa visando alvos específicos: o

¹⁹ O primeiro livro *Asas* foi publicado em 1952 por vontade do pai do autor, contudo, nunca foi por ele considerado, porquanto «nunca o refere nas suas obras posteriores» (Santos, 1994: 13)

²⁰ Importa distinguir os conceitos de silêncio imposto e de silêncio próprio, contraposto ao silenciamento consentido. Há espaços de silêncio involuntário onde o sujeito poético se silencia por imposição alheia – silêncio imposto – e há zonas de silêncio voluntário, nas quais o poeta se refugia, auto-silenciando-se – silêncio próprio. A estes silêncios o poeta contrapõe um terceiro, no qual participaria se se silenciasse (por medo ou por concordância), mostrando-se conivente com o regime autoritário.

Estado Novo e as suas imposições, bem como todos quantos o pretendessem remeter ao silêncio. Calar-se, nunca.

A sua palavrosidade excessiva desempenhava, inequivocamente, a função de, por um lado, ocultar certos sentidos, afirmando outros por excesso e, por outro, resistir à repressão e ao *tacere* imposto, deixando transparecer a revolta sentida pelo eu lírico que, exaurido e oprimido, decide bombardear o inimigo com palavras, muitas e sagazes – a única arma que podia e sabia disparar.

Assim sendo, não deixa de causar estranheza o facto de se falar de silêncio quando nos referimos à poesia de José Carlos Ary dos Santos. Tal poderia até afigurar-se um contra-senso, senão mesmo um paradoxo. Efectivamente, a loquacidade do poeta e a torrencialidade de palavras que emprega nos seus poemas conferem ao texto a ilusão de tudo dizer e de nada omitir. Este aspecto decorre, desde logo, do facto do conceito de *silentium* ser variável e depender de numerosos factores endógenos e exógenos. Com efeito, o facto de o termo silêncio não remeter para nenhum significante, mas apenas para um conceito, uma noção, com múltiplos significados porque passível de múltiplas interpretações²¹, dificulta a sua definição, sendo certo que, quanto mais o tentamos definir, mais ele se esquia pelas veredas plurissignificativas da sua opacidade. Ainda que assim seja, é nossa pretensão realçar na nossa dissertação a noção de silenciamento voluntário e involuntário, na esteira de Pierre Van den Heuvel²², por as considerarmos fulcrais para a interpretação da obra poética de Ary dos Santos. De facto, é nossa convicção que versar sobre o silêncio deste autor é falar de um silêncio imposto em cujos espaços o sujeito poético, involuntariamente, se cala por imposição alheia, mas é falar também de silêncio próprio, pontilhado de zonas onde o poeta se refugia, auto-silenciando-se voluntariamente. Falar sobre o silêncio em Ary é também, portanto, falar de silenciamento, de *tacere*. Todavia, a realidade mostra-nos que o autor se distancia do paradigma de silêncio apresentado, dado que, como vimos, não aceita calar-se e, portanto, o seu silenciamento não se pode associar apenas à subtracção voluntária da palavra. Pelo contrário, se alguma característica se pode imputar ao escritor em análise é a de nunca se omitir do emprego particularmente abundante de palavras. Por essa razão, a questão que se coloca relativamente ao autor de *Insofrimento In Sofrimento* não é a de saber como se pode comunicar sem palavras, mas a de saber onde existe silêncio e qual o seu valor no meio de tantas palavras.

²¹ Recorde-se que, na concepção saussuriana, o signo é identificado por um significante e por um significado. Ora na ausência de um dos elementos, poderíamos questionar se continuaria ou não a merecer a identificação de signo; contudo, a ausência de significante não impede a sua significação, isto é, a presença do silêncio significa por si mesma. Tal só é possível através do contexto e do sistema de relações encetadas entre a presença e/ou a ausência dos elementos constituintes de um discurso.

²² Van Den Heuvel, Pierre (1984). *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti.

Curiosamente, a problemática relativa à ausência de palavras ou à sua profusão entronca num mesmo ponto, porquanto constituem ambas estratégias retóricas do próprio silêncio, como signo. Assim sendo, confluímos numa noção básica do silêncio: a palavra em si já é constituída por uma parte significativa de silêncio e, portanto, ao enveredarmos pelo excesso de débito verbal, esse silêncio aumenta, falando muito e dizendo pouco e, contudo, dizendo pouco e significando muito.

Referimo-nos, por exemplo, a composições como «In Memoriam» (Santos, 1994:31-2), incluída em *A Liturgia do Sangue*, cujo discurso excessivo se destaca pelo emprego repetitivo de pronomes (Que.../Lhe.../O...) e da conjunção coordenativa copulativa (E...) que mantêm o leitor em suspenso, esperando que os sucessivos elementos de referência textual presentes no início de cada verso (e que, à partida, se identificariam como catáforas) remetessem posteriormente para a identificação do defunto a quem se rogam pragas. Ora essa expectativa é frustrada, na medida em que a identidade do referido defunto permanece silenciada, ficando, enigmaticamente, por desvendar, instigando o leitor à interpretação plurissignificativa desse silenciamento e das razões que impeliram a voz lírica a tal débito verbal exagerado, cuja sucessiva torrencialidade de palavras, quase sem pausa respiratória, denota uma evidente extenuação do sujeito poético, mas também a extenuação do discurso pela raiva contida (ou não) desse mesmo sujeito, como bem o exemplificam os versos da segunda estrofe que citamos:

In Memoriam

(...)

Que a mulher que foi dele oiça o vento na noite,

Cheio de ossos e uivos

E garfos aguçados

E que reparta o medo com o primeiro intruso

E o vento se insinue pelas portas fechadas

E rasteje no quarto

E suba pela cama

E lhe entre no olhar como estiletos de aço,

Lhe penetre nos ouvidos como agulhas de som,

Lhe emaranhe os cabelos como um nó de soluços,

Lhe desfigure o rosto como um ácido em chama.

(...)

(Santos, 1994:31-2)

Na colectânea *Adereços, Endereços*, os poemas «A máquina de escrever» (ibid., 1994:167-8) e «A máquina fotográfica» (ibid., 1994:169-171) marcam, de igual modo, o discurso excessivo do poeta, simultaneamente ruidoso e silencioso. No primeiro caso, o vocabulário referente à

máquina de escrever e ao acto de escrita disseminado ao longo do poema parece não condizer com tão grande quantidade de determinantes possessivos nem sequer com a entrada inicial «Meu amor...». Com efeito, a voz poética enceta o poema de uma forma que, se não fosse a inscrição do título, se diria ser uma declaração amorosa, pelo que cabe, uma vez mais, ao leitor enveredar pelo silêncio das palavras e decifrar se, efectivamente, a máquina de escrever constitui um objecto de tanto apreço para o poeta a ponto de o levar a elegê-la como protagonista da sua composição poética, ou se o título será a máscara de uma outra declaração de amor muito mais profunda, mas que se pretende ocultar. Na poesia de Ary dos Santos, este movimento de «retrocesso paragem recomeço» é constante e obrigatório. E, no caso particular deste poema, muitas outras questões se colocam após efectuarmos esse movimento e que se prendem com a necessidade/curiosidade de identificar o seu destinatário, de justificar o excessivo emprego de possessivos, de explicar o destaque dado às palavras escritas em maiúscula na penúltima estrofe («... TEMPO E VENTO...CARNE E ÁGUA...MAR E MÁGUA...») ou ainda de decifrar o silenciamento (visível a nível gráfico) semântico nos seguintes versos:

A
caído
na tecla do ouvido
E
incerto
dois espaços parágrafo deserto
I
sorriso mundano que é preciso
O
círculo fechado
U
murmúrio atento e obrigado
(Santos, 1994:167)

Como atrás referimos, o poema «A máquina fotográfica» (ibid., 1994:169-171) posiciona, de novo, o leitor perante a tarefa de descodificar uma simulação do que parece mas não é, identificando o receptor, cuja passividade se submete a uma catadupa de acções da responsabilidade do sujeito lírico, denunciadas, uma e outra, pelo emprego da primeira pessoa do

singular das inúmeras formas verbais e pelo uso sistemático do pronome pessoal recíproco «te» (« Enquadro-te regulo-te disparo-te»).

Ary fala muito e diz pouco e, no entanto, dizendo pouco, significa muito, pois cada poema encerra em si uma pluralidade significativa que não se limita ao dito, ainda que excessivo, mas passa para além dele, num mundo onde os sentidos ocultos do não-dito se impõem sobre essa exuberância conspícua do dito.

4. Derivações do excesso: o grito e o riso

Fruto da frustração criada pela insuficiência da linguagem, motivada esta pela limitação imposta e pela farsa a que estava sujeita, a voz lírica recorre à excessiva torrencialidade como arma de combate contra o silenciamento, o que, na perspectiva de Pierre Van den Heuvel, é coincidente com o conceito de escrita subjectivista que o autor refere deste modo:

... une lutte contre le silence. Ce qui ne peut se dire par le discours écrit traditionnel est dit par un excès de langage (le bavardage), par un flux de paroles issues d'un sujet ostensible qui ne parvient pas à formuler sa vérité obscure, mais espère qu'elle apparaîtra entre les lignes, à travers la pléthore des mots, dans la spontanéité de l'acte de verbalisation.

(Van den Heuvel, 1984:81)

Prosseguindo ainda na perspectiva de silêncio de Pierre Van den Heuvel, estamos convictos que o silêncio não decorre exclusivamente da recusa de falar, nem decorre apenas de um acto que rejeita a fala e a palavra ao nível da própria enunciação, porquanto decorre também do vazio que a palavrosidade «seca oca» (Santos,1994: 206) cria. Do mesmo modo que o silêncio eloquente não comunica pela palavra mas pelo vazio que cria, assim também a palavrosidade comunica pelo vácuo silencioso gerado pelo excesso de palavras. Ora, esse lugar vacante no enunciado constitui, como a palavra, um signo portador de significado e de sentido e que por vezes é possível assemelhar ao carácter igualmente excessivo de comunicação através do grito ou do riso. Tanto um como outro são enunciados substitutivos da palavra e constituem o meio por intermédio do qual o sujeito da elocução se esquia à impotência da linguagem, exprimindo-se e libertando a sua revolta através de um discurso copioso e excessivo adjuvado pelo desequilíbrio comunicativo do grito ou do riso. O grito e o riso são a expressão sentida, ou melhor, são a expressão excessiva da indignação, através da qual o locutor, irado, exprime os seus mais vivos sentimentos, detendo ambos um poder subversivo de desfazer o poder da palavra, subvertendo-a e de, ainda que por interposto caminho, chegar à sua essência. O grito e o riso procuram o conhecimento total do acto de fala, subvertendo-o, e utilizando, nos seus antípodas, o não-dito e, nos termos do supra-citado autor, arvoram-se como «*paroles extremes*». (Van den Heuvel, 1984:70), pois representam o acto de não fala ao serviço do excesso e da transgressão originada pela palavra.

Refira-se de resto que a transgressão foi sempre um tema grato quer a Ary dos Santos quer ao seu sujeito lírico, porquanto, consistindo na violação das normas sociais, culturais e políticas, proporcionava o combate contra o regime ditatorial, contra a hipocrisia social e cultural, contra as injustiças que tanto o exasperava. Gritar ou rir era também transgredir, pois o tempo era de silêncio e de mordaça, logo, o grito e o riso faziam parte integrante de toda a encenação de resistência, de peleja, servindo na justa medida as intenções do poeta e do homem. Por acréscimo, convém aportar ao texto a lembrança de que o próprio sujeito poético se auto-intitula um «transgressor voluntário do destino» (Santos, 1994:43) cuja posição é sempre diametralmente oposta à de todos os outros, uma vez que prefere «Antes viver do que morrer no pasmo» (ibid., 1994:35), optando sempre pelo lado inverso ao socialmente aceite: «Devo ter por certo/os gostos trocados/detesto os bonzinhos/adoro os malvados» (ibid., 1989:101).

A prática de um discurso tão ruidoso e com uma tão grande abundância de palavras transmite a impressão de ser inexaurível e, coadjuvado pelo seu ritmo acelerado, reflecte a vontade de vencer o silêncio imposto. A opressão exercida desencadeia uma revolta tal que o sujeito lírico se excede e, exasperado, eleva a voz e grita. Gritar serve de arma ruidosa, de desabafo libertador e é, sem dúvida, uma forma de tentar fazer-se ouvir, transgredindo. As palavras e, por inerência, a poesia, servem também para expressão de sentimentos, por isso, a entidade lírica afirma que a sua «Poesia ... grita e uiva» (Santos, 1994:349) e em «O smoking» (ibid., 1994:155) ratifica essa sua intenção de nunca se calar, afirmando mesmo peremptoriamente: «O silêncio é o sítio onde se grita» (ibid., 1994:155). Este verso lapidar erige o grito como porta-estandarte do eu poético que assume, conscientemente, a posição de ruidosamente pronunciar palavras.

A expressão do grito nos textos de Ary surge através de interjeições²³. Anote-se que a interjeição, coadjuvada pela exclamação, manifesta a expressão do estado de alma do sujeito, mas cala os seus motivos de origem. A este propósito refira-se que em *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, os autores definem a interjeição com sendo «*uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções*», acrescentando nas observações que «*...traduzindo sentimentos súbitos e espontâneos, são as interjeições gritos instintivos, equivalendo a frases emocionais. Na escrita, as interjeições vêm de regra acompanhadas do ponto*

²³ As interjeições surgem em versos como «Ah! que durmas atormentado por todos os pesadelos» (ibid.,1994:85); ou «Ah não, filhos da mãe!/Ah não, filhos da terra!/ Os enjeitados também vão à guerra» do poema «A Cortiça» (ibid.,1994:233-4); ou «Ai a raia Ai a raiva» (ibid., 241-2); ou em «Ah não me venham dizer/ que é fonética a poesia!» (ibid.,1994:291-2); ou ainda em «Ai quanto caminho andado» (ibid.,1994:303-4)

de exclamação (!)» (Cunha e Cintra, 1987: 587-8). Daí que a interjeição seja uma característica do carácter espontâneo, repentista do poeta.

Na antologia²⁴ *Resumo*, curiosamente, encontramos o grito associado a um outro sinal de pontuação (para além do ponto de exclamação) – o travessão - que marca a sua presença na maioria dos seus poemas²⁵. Nos poemas mencionados, o travessão antecede os versos onde se denuncia a tortura²⁶; onde o texto carece de explicitação mais pormenorizada e que, por essa via, ressaí do restante poema²⁷; onde o valor de versos se destaca graficamente e, por conseguinte, semanticamente, reproduzindo os sentimentos e a interpelação do sujeito em jeito de refrão²⁸. Ora, o uso deste sinal ortográfico não é displicente na poesia do autor de «Adágio», porquanto ele indica e enfatiza, não a mudança de interlocutor, mas uma ideia específica, entre tantas outras do mesmo interlocutor, como se tais ideias condensassem o sentido de toda a composição lírica e todo o resto fosse supérfluo.

Em Ary dos Santos, não deixa é de ser deveras curioso o facto de o grito brotar, essencialmente, do valor semântico das palavras - frequentemente ligado ao domínio do dizer ou à viva impressão de sentidos e de sentimentos -, como se a própria palavra contivesse em si, a um tempo, o silêncio mas também o grito, para cuja expressão basta uma entoação mais veemente²⁹.

Ainda no que concerne ao silêncio imposto pela ditadura, o sujeito lírico, enraivecido, desencadeia uma oposição firme onde o grito surge da inevitabilidade da denúncia, dado que «É preciso dizer-se o que se passa/ no meu país de treva.../ É preciso dizer-se o que nos dão/no meu país de boa lavra/ aonde um homem morre como um cão/ à míngua de palavra .../ Ah não, filhos

²⁴ Referimo-nos aos poemas inscritos na *Obra Poética* como pertencendo a esta antologia e não aos que, efectivamente, lhe pertencem na versão original. Na nota 91, em referência ao texto inscrito no início da colectânea escrito pelo autor, em 1972, pode ler-se o seguinte: "Na Antologia este texto foi não incluído. Eis os poemas constantes de *Resumo*:

- de *Adereços, Endereços*: «Arte peripoética», «O cachecol», «Os sapatos», «Três adereços recebidos como herança» («A pelica», «O chicote», «O espelho»), «A máquina fotográfica», «O objecto», «O guarda-chuva», «Sones detergeticum».

- de *Insofrimento in Sofrimento*: «Insofrimento», «Pavana para uma burguesa defunta», «Trovas geneológicas», «Catinga de inimigo», «Lisbon by night», «Sigla», «A pesca», «A cortiça», «O turismo»".

²⁵ Como é o caso dos poemas «Poeta Castrado não!» (Santos, 1994:291-2), «O Cio da Poesia» (ibid., 1994:294), «Cantiga de Amigo» (ibid., 1994:295), «Canto Franciscano» (ibid., 1994:297-8), «Camarada e Amigo» (ibid., 1994:299-300) e «Roteiro» (ibid., 1994:303-4).

²⁶ «- Um bisturi a crescer/nas coxas de uma judia» ou «a morte é branda e letal» (ibid., 1994:292).

²⁷ «- é sempre o quarto da saúde/quando se acende a lua dos poetas» ou «- só quando o cio é demais/é que o parto tem arestas» (ibid., 1994:294).

²⁸ «- o meu amigo está longe/e a distância é bastante» (ibid., 1994:295) ou «- Por onde passaste tu/ que não soubeste passar?» (ibid., 1994:297-8).

²⁹ «Eis-me. Eis-me: Incendiado/por não saber perdoar» (ibid., 1994:298); «É por dentro desta selva/desta raiva deste grito» (ibid., 1994:299-300); «Aqui ninguém me diz quando me vendo/ a não ser os que eu amo os que eu entendo» (ibid., 1994:293).

da mãe! / Ah não, filhos da terra! / Os enfeitados também vão à guerra» (ibid., 1994:243-244). Contudo, mesmo tendo consciência que «gritar é proibido....sofrer é proibido» (ibid., 1994:247), o eu poético clama em nome «deste povo sem pão/que se cose a sorrir/... deste povo de trégua que se canta a morrer» e com ele grita, ironizando: «...o segredo/.../ é apenas a fome. /É apenas o medo. / É apenas o sangue. / É apenas o pus» (ibid., 1994:245-246). Perante as injustiças cometidas, grita «Ai a raia Ai a raiva» (ibid.,1994:241-2) e incita todos os oprimidos à luta («Quando dizeis em coro/ à uma à uma à uma/se não for vosso o barco/ há-de ser vossa a voz») e à conquista dos seus direitos («Ah não!/ deveis vencê-las/ às vagas que vos saem ao caminho») (ibid.,1994:241-2).

O grito irrompe ainda em nome da defesa incondicional de um povo vilipendiado e desprotegido por quem urge lutar e elevar voz. Solidários, unidos pela mesma causa da qual todos padecem, “nós” – cantores e povo - «Dos abismos da ira levantamos/As vozes, os protestos, as trombetas» e «Cantores das coisas que nos doem.../.... /Nos transformamos por amor da voz» (ibid., 1994:47). Ary e a sua voz lírica têm consciência do dever cívico que os responsabiliza e os instiga, por um lado, à revolta, à denúncia e ao não-conformismo; e sentem-se, por outro lado, na obrigação de confortar e de apaziguar o sofrimento, apelando frequentemente à coragem («De pé, de pé oh companheiro») (ibid.,1989:113), e à esperança na mudança («Com bandarilhas de esperança/afugentamos a fera») (ibid.,1989:90).

O grito é, portanto, a um tempo, silêncio e ruído, por isso estamos convictos de que a poesia de José Carlos Ary dos Santos é silenciosa, ou melhor, é ruidosamente silenciosa.

Circum-adjacente ao grito instala-se o riso, essa «excrecência³⁰» que se impunha em momentos de revolta quando a ironia e o sarcasmo não eram suficientemente fortes para atacar e denegrir os adversários, incluindo a sociedade, nem tão pouco para se expurgar das maleitas causadas pelo outro. O riso ridicularizava a pretensa superioridade dos outros e o sujeito lírico, pululando de raiva, contrapunha-se-lhes, tecendo o seu auto-elogio. A referência ao riso, como se de uma excrecência se tratasse, revela o valor e o significado desse mesmo riso: uma vez mais através do excesso, o eu lírico recorre ao riso para desestabilizar, desequilibrar a harmonia aparente e a paz social fictícia.

As composições poéticas inseridas no tema «O riso (ou a excrecência)» (ibid., 1994:223-231) são reveladoras dessa pretensão de contrariar o sofrimento infligido, lançando mão do

³⁰ Em *Insofrimento*, deparamo-nos com um conjunto de cinco poemas subordinados ao tema *O riso (ou a excrecência)* (Santos, 1994:223-231). *Excrecência*, de acordo com o dicionário Houaiss, consiste num «ponto que se eleva acima da superfície; saliência, proeminência»; no sentido figurado, significa «demasia, excesso, superfluidade; coisa que desequilibra a harmonia de um todo».

cómico com o intuito de combater, ridicularizando, o regime ditatorial. A figuração do riso encontra-se bem patenteada em «Insofrimento» (ibid., 1994:223-4), onde, o sujeito poético reitera ostensivamente que se encontra numa posição contrária à dos seus concidadãos e à do sistema e que reage por meios igualmente díspares dos usuais: «Chocalhamos a raiva quando calha/quando calha calha-nos a vez/e falha-nos a voz e somos a escumalha/ dum país vasilhado e pretoguês». Saliente-se que o riso torna-se perceptível através da aliteração do fonema “lh”, simuladora de uma certa dificuldade de articulação das palavras e exemplificadora da dificuldade na percepção do discurso proferido e que culmina com a aglutinação do termo «pretoguês», denunciando igualmente o menosprezo concedido ao povo português, comparável ao que era manifestado pela raça negra³¹. A imagem que perpassava era, efectivamente, a de um povo sem cultura, analfabeto, que não sabia falar correctamente a sua língua e que se pretendia manter na ignorância, caso contrário, ser-lhes-ia infligido o suplício necessário para os obrigar a calar³². O sujeito poético prossegue num tom simultaneamente queixoso, sarcástico e cómico, bem ao gosto da tradição medieval das cantigas de escárnio e maldizer. Resta contudo referir que esta verbosidade sarcástica e cómica, também ela é silenciosa porquanto, como vimos, a escolha de palavras, susceptíveis de evocar outras, a presença aliterante do som “lh” evidenciando um discurso ininteligível ou mesmo uma disfasia, quando associadas aos espaçamentos em branco intra-versos, à diversidade das estrofes – quadras, quintilhas e dístico - e ao corte da mancha tipográfica das duas últimas estrofes, revelam uma multiplicidade de sentidos que as palavras empregues, por si só, não conseguiriam transmitir. De igual modo, é significativamente simbólica a alusão e a apologia à figura D.Pedro, o justiceiro, nas últimas duas estrofes – as mais curtas e graficamente cortadas – ele que, contra tudo e contra todos, vencendo o medo, ousou enfrentar o poder instituído.

O riso estende-se de igual modo à hipocrisia social reinante. No poema «Pavana para uma burguesa defunta» (ibid., 1994:225), o sujeito lírico ridiculariza a figura de uma pretensa tia burguesa, protótipo dessa hipocrisia que «meneia/ o sim-sim o não-não dos outros semivivos» e, portanto, por osmose, todos procedem do mesmo modo, facto que revolta sobremaneira o sujeito poético, cuja raiva transparece tanto do tom sarcástico como da aliteração do som “r”, recorrente ao longo do poema - «repousa...rói-lhe...rato...raiva...Raposa...». Demonstra-se, do

³¹ Indício de crítica à guerra colonial que matava negros sem qualquer respeito pela vida humana, vigorando sempre em primeiro lugar os interesses económicos.

³² Note-se a similitude dos verbos “calar” e «calhar», bem como o jogo de sons inerente ao verbo «chocalhar»: “cho” ou “chu” diz-se quando se quer calar alguém; «calhar» é similar a “calar”.

mesmo modo, que esta sociedade, além de hipócrita, é castradora e insensível à dor do próximo, vivendo, porém, de aparências, o que é visível no poema *Catinga de inimigo*³³:

Minha senhora da cruz vermelha
crucificada na cruz gamada
trazeis-me novas da minha orelha?

Ai é cortada!

Minha senhora visitadora
Da minha vida tão desairada
trazeis-me novas da minha cova?

Ai é cavada!

*Minha senhora retardadora
Desta vingança sempre adiada
trazeis-me novas da minha hora?*

Ui é suada!

(Santos, 1994: 230)

O riso resulta, neste caso, pelo contraste existente entre o que se pretende/ espera ouvir de uma «senhora» caridosa e auxiliadora e o que efectivamente é dito. A aparência difere da realidade e esta, por sua vez, não se compadece com o sofrimento do paciente, já que a «senhora» lhe retira a esperança.

Como quer que seja, reiteramos que a poesia de Ary dos Santos é ruidosamente silenciosa. Com efeito, o silêncio instala-se na medida em que silêncio e grito se encontram configurados na palavra. A palavra pode ser silêncio e ruído, simultaneamente, ambos sugeridos quer pelo excesso de linguagem, quer pela discursividade elíptica, quer pelo recurso ao grito, quer ainda por meio da obscenidade. Todos são subterfúgios implícitos e, conjuntamente, desempenham a função de dizer através do não-dito, silenciando sentidos e intenções.

Por esta via, excessivamente palavrosa e ruidosa, o silêncio instala-se. Porém, o carácter estridente e ostentatório do poeta exigiam muito mais, nunca se deixando intimidar e afrontando cada vez mais os poderes instituídos.

³³ Servindo-se do modelo das Cantigas de Amigo, o sujeito poético parodia e satiriza sarcasticamente a “caridadezinha” das senhoras tipo Supico Pinto. Mais tarde, em 1973, também José Barata Moura o fez através do seu êxito musical *Vamos brincar à caridadezinha*.

CAPÍTULO III — Palavra, silêncio e erotismo

1. Silêncio, elipse e obscenidade

O cenário de opressão vivenciado propiciava a revolta, a descrença em valores, até então inabaláveis, bem como sentimentos de angústia, desespero e pessimismo, quer individual quer socialmente, mas curiosamente também gerava esperança em dias vindouros.

Os escritores partilhavam destes sentimentos e incitavam mesmo à luta e à resistência ao poder, através dos textos, inculcando valores como a liberdade, a revolta ou a união nos restantes cidadãos. Assim, a literatura foi, para uns, uma arma de militância política e, para outros, o sentimento expressamente camuflado da necessidade de agir, de alterar, ou mesmo de destruir conceitos religiosos, opiniões estabelecidas, tradições, tabus.

Ora, em tempo de silêncio e de mordaza, o discurso erótico erigia-se como uma provocação ofensiva das normas vigentes e em José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) esse discurso erótico emana justamente da raiva, da revolta e do desespero causados pela opressão política e social, bem como da firme vontade de chocar e de abalar os poderes e os valores instituídos. Com efeito, Ary dos Santos escreveu a maior parte da sua obra poética durante o regime instaurado pelo Estado Novo (1926-1974) e teve a preocupação de marcar a sua posição dissonante da do regime imposto, tematizando problemas de que a sociedade portuguesa padecia, através de um estilo alusivo e elíptico que não colocasse o poeta em risco.

Neste contexto, a obscenidade surge recorrentemente aliada ao grito na poesia de José Carlos Ary dos Santos como demonstração de revolta e de indignação extremas. Com efeito, o poeta extravasa frequentemente a sua raiva de forma imoderada e, exasperando-se até ao limite, profere obscenidades, sabendo que, ao fazê-lo, transgredir as normas socialmente aceites. A obscenidade é simultaneamente transgressão e provocação, arma de defesa e de ataque - como se o ataque perfilasse a melhor defesa - coligada ao grito e entroniza-se desafiadoramente. O *statu quo* vacila perante a palavra lesiva dos seus valores e, por agravo, proferida em brado. E esta é a verdadeira intenção do poeta: desestabilizar a moral vigente e abalar as consciências.

A título exemplificativo apreciemos a reacção intempestiva do poeta de *Resumo* ao desprezo literário que sofreu, sobretudo oriundo dos críticos, seus contemporâneos, bem como de outros vates, que o expatriaram da comunidade cimeira de pretensos literatos. Com efeito, Ary era considerado um poeta maldito, «visto como elemento extra-literário porque vinha da literatura, mas levava-a para outros domínios» (Letria, 2009 (Anexo1): 123). A sua enorme exposição

mediática nos festivais da canção e nos programas televisivos suscitou muita inveja e muitas inimizades. A comunidade literária não aceitava de bom grado esta mesma exposição, nem se identificava com tal relevância mediática - «*Daí que não seja reconhecido pelos seus pares*» (ibid., 2009. (Anexo1):123). Os autores menosprezavam a sua poesia e os críticos nem sequer se dignavam debruçar-se sobre as suas obras publicadas, como nos confirma José Jorge Letria nos seguintes termos:

Ary (...) foi, contudo, ignorado pelos críticos que, curiosamente, após a sua morte escreveram alguma coisa, mas, em vida, ninguém escrevia sobre ele. Era ignorado. (...) Mesmo outros poetas o ignoravam, menosprezavam, sempre com o preconceito de que a sua exposição mediática era sinónimo de mediocridade.... (Letria, 2009. (Anexo1):128)

O sujeito lírico de *Queixa e imprecações dum condenado à morte* sintetiza de forma dramática as provações a que se encontra conscientemente exposto, acusando todos quantos «Por existir me cegam, /Me estrangulam, /Me julgam, /Me condenam, /Me esfacelam. /...me insultam, /...me culpam/ E me dão o silêncio por carrasco/ E a solidão por cela. / (...)» (Santos, 1994:105).

O grito desabrocha, nessa altura, contestando o menosprezo patenteado pelos seus pares. Então, unindo forças, numa verbosidade incessante perfilam-se as palavras mais rudes, mesmo obscenas, o ritmo mais acelerado e a organização caótica, evidenciando a ira e o rancor motivados pelo sentimento de injustiça face à rejeição sofrida. *Endereços*, em cuja epígrafe se transcreve o verso de Bocage «*Não lamentos, ó Nise, o teu estado...*», é a antologia onde a entidade lírica expõe de forma mais incisiva e acutilante a sua faceta satírica e obscena, bem na senda do poeta sadino. Na verdade os dois poetas aproximam-se pela forma como reagiram ao silenciamento a que os quiseram votar: não se calando, enfrentando e afrontando os “inimigos” e, de forma repentista, difamando-os obscenamente.

Na esteira de Bocage, dizíamos, também ao gosto de Ary, a sátira une-se em pacto à obscenidade em «O guarda-chuva» (ibid., 1994:179-180), emitindo, em forma de «carta circular»³⁴, e de modo depreciativo-satírico, um juízo de valor face à qualidade da produção poética. Numa “chuva” copiosa e prolífera em palavras invectivas, onde imperam as anáforas («Medra.../medra...»), os jogos de palavras («há uma erva que medra/com este estrume de

³⁴ A carta circular dá conhecimento de determinado assunto a um grupo de pessoas. Simultaneamente, em *Endereços* insiste-se repetidamente no mesmo assunto – a produção poética, os poetas e as diferentes correntes literárias –, como se de um círculo vicioso se tratasse.

lume»), e as cacofonias («Medra a erva...»), somos confrontados com um silêncio (o da expressão velada) a responder a outro (aquele que pretendem impor ao poeta).

Em «Electrònicocólica» (ibid., 1994:187-189), poema dirigido ao Ex.^{mo} Sr. *Herberto Helder* - enunciado na epígrafe – com o evidente intuito de satirizar «Electronicolírica», (Helder:1964)³⁵, o sujeito poético tece, também ele, uma técnica combinatória de contornos injuriosos, de palavras que provocam *nonsense*, incluindo termos escatológicos, para com eles desdenhar desta experiência poética, através da sátira mordaz: «Assim se escreve e se fala/ assim se choca a imagem/ que a cabra cega chocalha/ sem saber que ao ingeri-la/ sendo verdura, é paisagem, /sem saber que ao dejectá-la/ sendo poia, já é palha».

Outra das suas vítimas preferenciais foi o poeta E.M. de Melo e Castro, a quem é dirigido «Sones detergeticum» (ibid., 1994:191) e de quem se escarnece em termos deveras ultrajantes³⁶.

É nossa convicção que estas composições poéticas excessivamente corrosivas e grosseiramente ultrajantes se encontram impregnadas de silêncio, não apenas por, tal como vimos anteriormente, se insistir num débito verbal exagerado, mas também pelo facto de essa verbosidade se revelar impregnada de palavras desconhecidas, resultantes do processo de aglutinação, muitas vezes ilógico e cujo sentido se reduz à infâmia -«ornitùrricaturra ... encefàlicoestèticorretrete....pirotènicotécnica almorreima».

No poema «Lisbon by night» (ibid., 1994:235) onde o eu lírico tece uma panorâmica nocturna do *bas-fond* da cidade de Lisboa, a obscenidade transparece da reprodução textual daquele que seria (ou será) o linguajar corrente naquele meio, retratando cruamente a realidade dramática desses locais: «Uma puta seca tenta/suicidar a vagina» e «o banqueiro está de esperanças/ foram-lhe ao rabo do nome/ mais de um milhão de crianças».

Em *Fotos-grafias* (ibid., 1994:259-284) sucede um caso curioso: a obscenidade mais literal surge no retrato de poetas e escritores portugueses e estrangeiros. Em «Retrato de Gomes Leal», Ary afirma destemidamente: «e fodes a duquesa de brabante» (ibid., 1994:264). Em «Retrato de Jean Cocteau» vocifera: «da puta que pariu a mariquice» (ibid., 1994:274). Em «Retrato de Frederico Garcia Lorca» apelida o poeta de «meu panasca/ de toiros de machões de macarenas»(ibid.,1994:283) e, embora mais eufemisticamente, no «Retrato de Guerra Junqueiro»

³⁵ *Electronicolírica* (1964) figura como exemplo da apelidada «poesia de computador», uma experiência poética inserida no âmbito da poesia experimental. Este livro, em concreto, baseava-se «na exploração do princípio combinatório inspirado nas calculadoras electrónicas» http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html.

³⁶ «...pró-dislate/.../encefàlicoestèticorretrete», «...vate calafate/(...)/ tartufácil... / taralhoco barroco bipedante/apócrifo proscénio pró-toleima/leucócito bacilo obliterante/ lexicólogo rícino purgante».

dirige-se ao vate nestes termos: «O rafeiro/o estrumado poeta és o primeiro/ filho da pata que os pôs em todos» (ibid.,1994:265). Efectivamente, a obscenidade procede já não exclusivamente da maledicência, mas do firme propósito de expor factos acerca de grandes nomes das artes, factos esses que desencadeiam na voz poética uma atitude de solidariedade, assumindo as dores e extravasando a náusea de todos quantos, como ele, padeceram e ainda padecem de problemas semelhantes. Neste caso, a assumpção do outro confere-lhe o à-vontade necessário para desafiar provocatoriamente a sociedade, esse elemento inibidor da liberdade individual e causa de múltiplos tormentos, agora não tanto por motivos políticos mas principalmente por culpa das normas sociais castradoras das opções sexuais dos indivíduos. Com efeito, a estagnação social e a consequente resistência à mudança de mentalidades aflige o poeta que, por isso, na esteira de Camões, acusa desafiadoramente: «Mudam-se os tempos mas não muda o vento/é sempre rococó à portuguesa» (ibid., 1989:144).

A verdade é que a opção do sujeito lírico por um discurso simultaneamente palavroso - dizendo por excesso, como vimos - e elíptico – suprimindo palavras - decorre da necessidade de, iludindo as autoridades, criar zonas de silêncio e de vazio que constituam refúgios de defesa consagrados pelo não-dito. A elipse tem, além disso, a capacidade de criar anisocronias que alteram o ritmo ou a velocidade do poema, desconfigurando a extensão do verso. Curiosamente, verificamos ainda que a alternância entre a palavrosidade e a elipse conferem ao texto uma multiplicidade de ritmos, convergentes com a complexidade de sentimentos e de reacções do eu poético, face às vicissitudes a que se encontra sujeito. Assim, ambas emergem, respectivamente, como recursos de dispêndio e de economia de linguagem, como se, a um tempo, através dos efeitos provocados por esta alternância, se pretendesse dilatar ou suprimir a progressão do tempo – da história e dos indivíduos -, como bem se exemplifica na colectânea *Insofrimento in Sofrimento*, mais propriamente em «Sigla» (Santos, 1994:238-240), um dos poemas mais audazes do ante-25 de Abril de 1974, simultaneamente palavroso e elíptico, explícito e silencioso.

Nesta composição lírica, o excesso de linguagem constitui, em si mesmo, um exercício de retrospecção e divagação especulativa sobre assuntos aparentemente marginais àqueles que, de facto, interessaria dirimir, intrujando, deste modo, as forças do regime. Embora a denúncia seja bem explícita («só salvamos a pele se formos cães de ricos»), o carácter elíptico de alguns versos («o azeite o bagaço/ o cagaço o aceite»), a repetição da sigla (só por si também elíptica), o recurso a pronomes, bem como a recorrência do grito aportam uma inefabilidade significativa ao texto. Acrescente-se ainda que a construção do poema, com base numa alternância entre versos dodecassílabos e redondilhas maiores, traduz uma disparidade em

termos de ritmo e, conseqüentemente, também de tempo, o que evidencia, por um lado, um esforço enorme da voz poética, obrigando-o a acelerar o ritmo, manifestando a sua vontade em aniquilar tudo quanto lhe causa raiva e dor e acreditando que, pela velocidade, irá conseguir transpor essa situação geradora de revolta e de extenuação física e psicológica; por outro lado, esta mesma disparidade gera um ritmo mais sincopado, mais contundente e menos exaustivo, onde com toda a frieza se denuncia o estado de sujeição do povo português.

Dizer por excesso ou por defeito, esbanjando ou omitindo palavras, obriga, por sua vez, o leitor a uma busca constante de sentido, esquadrinhando sentidos por entre uma imensidão de palavras ou, em situação inversa, pesquisando palavras adequadas ao preenchimento de sentidos. De um modo ou de outro, é o leitor quem detém sempre o ónus da interpretação de sentidos.

2. Salazarismo e homoerotismo

O combate ideológico levado a cabo pelo poeta em análise recorreu igualmente, como verificámos, ao erotismo como arma de arremesso. Para compreender a eleição deste tema (o erotismo) como forma de combate, será, uma vez mais, necessário relembrar que a opressão exercida pelo regime ditatorial apelidado Estado Novo incutiu nos cidadãos diferentes formas de reacção. De facto, conforme se tratasse de um indivíduo mais ou menos instruído, mais ou menos envolvido em questões potencialmente “perigosas”³⁷, havia sempre uns que concordavam com a situação, outros que se conformavam com ela e os “subversivos” que, não concordando, lutavam para derrubarem, não só a situação política, como também os valores que, por inerência, a ela se associava.

No caso em apreço, marcando permanentemente a sua posição dissonante da do regime imposto, o poeta transmitiu uma mensagem política visando iludir a censura do Estado, quer a partir da temática escolhida, apresentando uma imagem dos problemas de que a sociedade portuguesa, de então, padecia, quer ainda, através do estilo alusivo e elíptico, expondo esses problemas sem correr o risco de ser censurado. Nesse encadeamento de ideias, a poesia de Ary detém-se na denúncia da tortura, da opressão, da censura, da hipocrisia, do desespero humano mas também da luta, da resistência, da união necessária à mudança. Porém, contrariamente aos princípios revolucionários da acção surrealista³⁸ (de cujo contexto estético-epocal poderia ter participado), a escrita de Ary preferiu a riqueza, a originalidade da sua linguagem e forma, a paródia das regras para apelar à subversão do sistema. Como afirmou Natália Correia:

Ary dos Santos cultiva o género, não tanto pelo propósito satirizante (ver moralizante), mas pelo ensejo de satisfazer uma distorção da linguagem, na qual realiza uma originalidade formal, visto ser-lhe o formalismo génese da sua forma de expressão. Por esta via, o poeta vai ao encontro do dadaísmo pré - surrealista, que pulveriza a ordem para descobrir a ordenação da desordem. (Correia, 1999:477)

A originalidade formal de Ary dos Santos é, além de factor de insubordinação contra a autoridade, um elemento silencioso que lhe permitiu escapar à intransigência censória. De resto,

³⁷ Era considerado “perigoso” tudo quanto colocasse em questão a autoridade estatal, os valores por ela validados e ainda tudo o que pudesse alterar a (ainda que aparente) estabilidade social.

na colectânea *Adereços, Endereços*, poemas como «Os sapatos» (Santos, 1994:158-9) evidenciam uma pluralidade temática aparentemente sem ligações afins (falando de «mocassinos» ao mesmo tempo que se mencionam as figuras históricas de Egas Moniz, de Inês ou de Vasco da Gama), coincidente com uma pluralidade formal (as estrofes têm um número irregular de versos) e com uma divergência gráfica, com especial realce para a figuração da letra “S”, - de sapato, é certo, mas decerto muito mais de Salazar, ou de solidão, ou de socorro ou ainda de silêncio -, e que, juntos, constituem subterfúgios que, não escondendo segundas intenções, se colocam ao serviço de missões específicas. Como forma de salientar esta pluralidade, acresce ainda o recurso à similitude com a poesia trovadoresca³⁹, apenas com o intuito de, dizendo o já-dito, subverter esse já-dito, colocando assim em destaque a dificuldade em inovar, em produzir conceitos novos e, consequentemente, em evoluir. Realça-se, deste modo, a artificialidade («Ai flores Ai flores de lapela/flores de plástico e de feltro») (ibid.,1994:158-9) e a estagnação do país e dos seus cidadãos que se vêem obrigados a redizer o seu passado histórico («Se Egas Moniz foi herói» ou «A linda Inês dos maus olhos») (ibid.,1994:158-9), num revivalismo enfadonho e balofo. Ora, relativamente à apropriação do já-dito, que Eni Orlandi apelida de «meio-plágio» (Orlandi, 2002:143), a autora tece as seguintes considerações:

Eu diria, pois, que é preciso distinguir isso que estou chamando de meio-plágio do silêncio constitutivo que, mesmo que já traduza uma certa política do significar – esta que divide o dito e o não-dito -, estabelecendo um recorte que reflete a posição do sujeito, sua inscrição em uma formação discursiva -, o faz por necessidade histórica. Ao dizer-se algo apaga-se necessariamente a possibilidade de que se diga outra coisa naquele lugar.

(Orlandi, 2002:143)

Importa, por isso, dizer que, no caso de «Os sapatos» (Santos, 1994:158-9), a poesia medieval se encontra ao serviço do sarcasmo e da ridicularização da situação social e individual vivenciada, justamente devido à referida «necessidade histórica» (Orlandi, 2002:143). Ora, de acordo com Ema Tarracha Ferreira, no seu livro *Poesia e Prosa Medievais*, a cantiga de escárnio⁴⁰

³⁸ O Surrealismo defendia a libertação genuína e integral do homem face a qualquer restrição dos seus modos de pensar, ser ou agir.

³⁹ Através da réplica das cantigas medievais de D.Dinis - *Ai flores ai flores do verde pino* – e de Joam Roiz Castell-Branco – *Senhora partem tam tristes* (*Cancioneiro Geral*, III:134).

⁴⁰ A intenção subversiva do poeta modificou a tipologia original das cantigas, bem como o seu objectivo. Assim, no lugar de uma cantiga de amigo de D. Dinis - *Ai flores ai flores de verde pino*- e de uma cantiga de amor de Joam Roiz Castell-Branco - «Cantiga, partindo-se» - temos uma poesia satírica, mantendo, contudo, no primeiro caso o apelo (só que a uma natureza fictícia e artificial) e, no segundo caso, o lamento da partida (só que de uns pés).

(já que é de satirizar que se trata) «exigindo unicamente a alusão indirecta e velada, para que o destinatário não seja reconhecido, estimula a imaginação do poeta e sugere-lhe uma expressão irónica, embora, por vezes, bastante mordaz». (Ferreira, 2006:36). Assim, sabendo que, nas palavras da autora de *As Formas do Silêncio*, a censura impede o sujeito de «*ocupar posições consideradas proibidas porque produzem sentidos proibidos*» (Orlandi, 2002:144), essa *imaginação mordaz* do autor é comprovada porque, divergindo dos ditames censórios, ilude e combate a censura pelos seus próprios métodos, posicionando-se em lugares permitidos⁴¹ para dizer os sentidos que lhe estão interditos.

Por tudo quanto foi dito, compreende-se que Ary se aproxime do Surrealismo (até do ponto de vista cronológico) e que beba dele quer a vontade de subverter o *statu quo* vigente, quer a ânsia de libertação total das amarras ditatoriais, quer ainda o estado de tristeza e de desespero, não se pautando, contudo, nem pelo mundo onírico, nem pelo desejo de atingir uma realidade ao nível do subconsciente ou do inconsciente. Ary dos Santos dá primazia à sua realidade social que quer ver efectivamente alterada, o mais rapidamente possível; os seus objectivos pertencem a uma esfera mais terrena e concretizável do que os dos devaneios surrealistas.

Podemos ainda encontrar na sua poesia laivos do movimento *dada*⁴² suscitados pelo desencanto que, por vezes, os seus textos deixa transparecer, pelo uso de uma ironia pessimista manifestada numa espécie de *nonsense*, e pela falta de sentido da linguagem utilizada, da qual Ary fez uso dele para se insurgir contra a ditadura salazarista, assim iludindo a censura. Contudo, ao invés do anarquismo e destruição propostos pelo Dadaísmo que nada afirmava, Ary sugeria alternativas, incitando à luta, à coragem.

Coexistem, igualmente, influências neo-realistas no activista político, seguidor de Marx, e que são visíveis, por exemplo, na tomada de posição na luta de classes, na denúncia das desigualdades sociais e dos abusos de poder, assim como coexiste ainda em Ary uma tendência “*pré-surrealista*” (Correia, 1999:477) «...*pela atenção à inovadora criação erótica, como em Bodge, e a paródia satírica, com recurso a uma metafórica erótico-pornográfica...*» (Martins, 2003:199).

⁴¹ Esses lugares permitidos referem-se aos ícones da História – Egas Moniz, Inês de Castro, Vasco da Gama - e da Literatura Portuguesa – a poesia medieval.

⁴² O dadaísmo (movimento formado em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial) simulava o *nonsense* e servia-se dele para protestar contra a guerra. Na verdade, este *nonsense* advém desde logo do próprio francesismo *dada* (cavalo de pau na linguagem infantil) que nada tinha a ver com a arte, mas que pretendia significar justamente a falta de sentido de tudo, nomeadamente da arte, perante a irracionalidade da guerra. Assim, perante a negação da racionalidade, a arte deveria expressar o automatismo psíquico, defendendo o absurdo, a desordem e o caos.

Contudo, o poeta define-se, em entrevista a Carlos Plantier, do seguinte modo: «*Pois contra o que muita gente pensa e diz, aquilo que eu sou, serei e procurarei ser, fundamentalmente, é poeta. Não apenas poeta que escreve versos, não apenas poeta não literato, não apenas poeta desta, ou daquela ou daqueloutra corrente literária, mas poeta que procura de facto a poesia na vida*»⁴³ (Apud Bemfeita, 2003:48).

Podemos, no entanto, afirmar que na obra poética de José Carlos Ary dos Santos confluem múltiplos afluentes poéticos, haurindo, de uns, a sua vertente estética; de outros, a vertente ética; e, da sua própria personalidade, a irreverência e a extravagância que todos lhe reconheciam e que lhe reconhecemos.

Como quer que seja, a complexidade das relações sócio-político-culturais deste assinalado período da História de Portugal está, por conseguinte, na base das reacções estético-literárias da época. As novas correntes artísticas e literárias pretenderam alterar a filosofia vigente e reagir contra todos os valores até então instituídos, como resposta às preocupações sentidas por todos, dando, por conseguinte, primazia à imaginação, à liberdade de formas, à inovação, enfim, ao corte radical com as normas de conduta socialmente aceites. Esta rotura com o passado e com o presente privilegiava os tabus sexuais, dos quais se releva o corpo e, consequentemente, o sexo, manifestações a rasurar, uma vez que induziam o ser humano ao pecado, à prevaricação. A ordem socialmente estabelecida pelo regime salazarista, coadjuvada pela Igreja Católica, pretendia fazer tábua rasa da sexualidade. Esta negação do corpo tem a ver com a matriz ideológica do fascismo, segundo a qual qualquer forma de contacto corporal levaria à destruição social, dado acarretar uma desordenação racional que, por ilação, contaminaria a sociedade. A apologia de “um corpo são, uma mente sã” era incompatível com um corpo sexualizado e, sobretudo, erotizado. O erotismo era sinónimo de manipulação e de doença. Só um corpo viril e são poderia comandar uma nação forte. As fronteiras existentes entre masculino e feminino encontravam-se bem codificadas. Não se admitia o sexo explícito ou mesmo implícito, nem a promiscuidade, nem o prazer. De acordo com Theweleit, citado por José N. Ornelas (2002), «*the core of fascist propaganda is a battle against everything that constitutes enjoyment and pleasure. Pleasure, with its hybridizing qualities, has the dissolving effect of a chemical enzyme on an armored body. Attitudes of asceticism, renunciation, and self-control are effective defenses*» (Ornelas; 2002:67). A retórica fascista defendia, assim, a “dessexualização”, a “deserotização” do corpo.

⁴³ Alberto Bemfeita, na sua obra *Ary dos Santos. o Homem, o Poeta, o Publicitário. Fotografia* reproduz a «entrevista sobre poesia feita por Carlos Plantier» ao jornal *O Século Ilustrado*.

Ora, os poetas, incluindo Ary, ao mesmo tempo que condenavam os valores instituídos - com especial ênfase nos do lema “Deus, Pátria, Família” -, faziam a apologia do indivíduo no seu todo, corpo e alma, sexo e espírito. Era a exaltação dos ideais de “poesia, amor e revolução”. *Eros* encontrava-se ao serviço desses ideais, pois «*apresentava-se como fonte privilegiada de subversão e de revelação, numa palavra, de revolução*» (Martins, 2003:196).

José Carlos Ary dos Santos não se distancia desta vontade intrínseca de abalar as estruturas e tudo colocar em causa, servindo-se, também ele, de *Eros* para o efeito. E se, por vezes, se encontra, na sua poesia, um erotismo metafórico, muitas outras, o leitor depara-se com um erotismo poeticamente codificado, denotativa e estilisticamente explícito, a rentear o pornográfico, o obsceno.

O poeta serve-se de *Eros*, por um lado, como metáfora política, revelando uma atitude de comprometimento político, onde toda a força motriz do corpo é necessária para alcançar a mudança social desejada; por outro lado, o erotismo encontra-se ao serviço da criação poética, detectando-se uma nítida convergência entre o acto poético e o acto erótico; por último, *Eros* participa explicitamente na relação entre o eu e o outro, evidenciando o desespero do poeta na negação do próprio erotismo. No ensejo de transgressão, o poeta sente-se atraído pelo proibido, pelo sexo, pelo perverso, pelo que, no fundo, escapa à norma. Contudo, refira-se que, nem sempre, o poeta convive pacificamente com o seu carácter transgressor; como se o seu “eu” se bipolarizasse e sentisse, ora um certo fascínio, ora repulsa por aquilo que é (ou era) socialmente desviante: o poeta demonstra ter fetiches eróticos que parecem colidir com traumas e/ou com desejos recalçados.

3. O erotismo como palavra contestatária

«... na nossa época a política absorve o erotismo e transforma-o: já não é uma paixão mas um direito.» (Paz, 1995)

*«os dois grandes gritos surrealistas –
Amar a Liberdade e Libertar o Amor –
fundir-se-iam numa só palavra de ordem :
AMAR EM LIBERDADE» (Oom,1980)*

Para Ary dos Santos o erotismo representa tanto um direito à contestação, ao escândalo e à provocação social, como constitui um factor de combate contra a opressão exercida pelo poder instituído, de acordo com a linha de pensamento de J. Cândido Martins quando afirma que *Eros* serve «...como meio de ataque à ordem moral estabelecida – a «moral canónica» de que fala Pedro Oom – e, simultaneamente, como um caminho de libertação» (Martins, 2003:200).

Utilizando uma linguagem assertiva, explicitamente libidinal, a roçar o pornográfico, o poeta provoca um choque porque, à época, a franqueza sexual do idiolecto empregue não se coadunava com os códigos ético-morais estabelecidos. Por esta via, consegue escandalizar a ética burguesa, relegando-a para um papel secundário insignificante, ridicularizando a moralidade comezinha burguesa e conseguindo, acima de tudo, conquistar para o amor e para o erotismo um lugar cimeiro, cuja inibição e proibição castravam a essência do humano.

É justamente com o propósito de combater essa castração que, em «Poeta Castrado, não!» (Santos,1994:291), o poeta envereda por essa metáfora sexual com o objectivo de revelar que as imposições do regime fascista mais não eram do que mutilação - fosse de ideias, fosse de ideais - representativa da inibição censória da palavra. Num discurso irreverentemente erótico, a entidade lírica revela a sua insubmissão e não-aceitação do *statu quo* vigente, rejeitando liminarmente sujeitar-se a toda a espécie de determinação social, política ou de qualquer outra proveniência. Então, em tom erótico provoca a moralidade vigente, dizendo aceitar qualquer título ou alcunha que lhe queiram outorgar, quer enquanto indivíduo-homem -«por inveja ou negação» - , quer enquanto cidadão -«por temor»- havendo, porém, uma que jamais admitirá: a de «poeta castrado». Enquanto poeta lançará mão de toda a sua capacidade, de modo a servir as suas intenções e mostrar «...o reverso...» a todos aqueles «...que entendem.../a força que tem um

verso». Por isso, recusa a castração simbólica: castrar um poeta é proibi-lo de expressar os seus pensamentos e os seus ideais, é interditar a denúncia social, é, sobretudo, privá-lo da sua essência, do que simultaneamente o define e completa.

A voz poética hiperbólica, bem ao gosto surrealista («... cabeçudo dromedário/ fogueira de exibição/ teorema corolário...»), escarnece do mesmo jeito que as cantigas de escárnio e maldizer. em enumerações caóticas e palavras agressivas («...inveja ... cabrão... ladrão...prostituta proxeneta...»). A ira da voz lírica dispara em todos os sentidos: contra a hipocrisia social, como também contra a difamação gratuita do outro ou a falta de respeito pela diferença. É então que, ressentido pela rejeição social a que é votado e pelas injustiças cometidas em nome da moralidade pública, uma vez mais, se revolta e grita, acusando o desgaste perpetrado por essa luta titânica.

Nesta agressividade, tão latente quanto explícita, das palavras proferidas, não poderemos ignorar a negatividade do contexto político que lhes está associada. Com efeito, as interdições do Estado Novo sujeitaram cada indivíduo-cidadão a um estado de aparente letargia, obrigando-o a representar papéis sociais, remetendo-o ao ridículo, nuns casos, e, em situações mais extremas, obrigando-o a comportamentos marginais e socialmente recrimináveis ou, em situação inversa, estigmatizando opções exclusivamente pessoais. Neste pressuposto, cada indivíduo (e Ary dos Santos não foge à regra) vê-se na contingência de parecer o que não é e de ser obrigado a ser como não quer. Na verdade, a censura obriga o indivíduo a posicionar-se de forma pouco identificativa com a sua personalidade, isto é, do mesmo modo que se interditam palavras, também se confiscam formas de ser e de estar. Tomando por referência a obra *As Formas do Silêncio – no movimento dos sentidos* de Eni Puccineli Orlandi, em situação de silenciamento imposto, a censura altera a identidade do indivíduo, pois obriga-o a dizer palavras com as quais não se identifica e, conseqüentemente, submete-o a uma alteridade forçada através do discurso do «“outro”» (Orlandi, 2002: 108), daí que se estabeleça «*uma relação particularmente dinâmica entre identidade e alteridade*» (ibid., 2002: 81), que procede, por um lado, à anulação do sujeito e conduz, conseqüentemente, à «incompletude» e que, por outro, cria «um desejo de completude» que irá ser colmatado através da significação do silêncio. Deste modo, o sujeito vê-se a braços com a contradição inerente ao próprio silêncio e estabelece relação com a sua alteridade: o indivíduo não se identifica, porque é obrigado a representar um papel que não sendo o seu, é o possível. Conseqüentemente, a censura anula a identidade e nega a alteridade. O indivíduo vê a sua identidade negada mas, contraditoriamente, tenta compensar esse facto com a

«exacerbação... do dizível para produzir (-se) sentido», a qual constitui a base da «retórica da resistência» (ibid., 2002:83).

A escrita constitui, por isso, uma fuga à realidade e à proibição, dado que ao escrever, o indivíduo passa para o mundo das representações do real, permitindo um distanciamento que facilita a completude e a alteração de papéis e permitindo, em simultâneo, que o sujeito regresse à incompletude da linguagem. Enquanto a retórica do opressor proíbe e silencia, a retórica do resistente incute a proliferação de sentidos. Este combate de forças antagónicas autoriza o sujeito lírico a brincar com a linguagem, porquanto se o não-dito lhe permite o desdobramento de sentidos e, conseqüentemente, a noção de incompletude, o dito possibilita a ilusão da literalidade e a univocidade de sentido. Esta actividade lúdica serve, em última análise, de protecção ao sujeito poético resistente: a destreza no manuseamento dos dados acoitá-lo-á na ingenuidade do dito e na plurivalência do não-dito, funcionando concomitantemente como arma de arremesso e de defesa. Refira-se que a protecção do sujeito resistente só é possível graças ao silêncio eloquente, porquanto só este poderá criar um refúgio incondicional, um espaço de movimentação do não-dito que foi extinto ou anulado. Sendo que, nessa ordem de ideias, ao locutor não pode ser imputada qualquer infracção, ao contrário do que acontece com o implícito onde, como assevera Oswald Ducrot, o não-dito é definido por analogia ao dito e, portanto, deduzido a partir dele e formulável a partir da literalidade do texto; logo, ao contrário do não-dito, pelo implícito há sempre a hipótese de contradizer o locutor e, em última análise, de o incriminar.

Cumprasse, todavia, que, no que concerne a literalidade da poesia de Ary dos Santos, esta não é mais do que uma falácia, porquanto, ainda no entender de Orlandi, essa literalidade torna-se estéril - *língua-de-espuma*⁴⁴ (ibid., 2002:102) -, levando o leitor para veredas inférteis, sem sentido e, surpreendentemente, quanto mais o sujeito poético tenta enveredar por um caminho unívoco, mais os sentidos se desdobram - *samba-duplex*⁴⁵ (ibid., 2002:103). Efectivamente, na poesia em análise acontece recorrentemente o eu poético orientar o receptor para uma espécie de linguagem tautológica, infrutífera, dizendo o mesmo para significar outra coisa; ou outra coisa para significar o mesmo - *equivocatio*⁴⁶. O leitor, numa primeira instância,

⁴⁴ A língua-de-espuma é «uma língua “vazia”, prática, de uso imediato, em que os sentidos não ecoam» (Orlandi, 2002:102).

⁴⁵ O samba-duplex «age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem o fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos. Simulando, pois, o senso comum, o consenso, o estereótipo, ele se instala para dizer no entanto o que é proibido» (Orlandi, 2002:103).

⁴⁶ O *equivocatio* remonta à Idade Média e consiste em valorizar uma estrutura discursiva de superfície – falsa e inconsequente – em detrimento de uma estrutura de profundidade – verídica e fecunda.

incorre numa inverdade architectada pelo sujeito lírico; contudo, por mais que tente significar apenas uma coisa, mais a multiplicidade de sentidos emerge e vice-versa: por muito que a multiplicidade seja demonstrada, mais o poeta incorre na unicidade de sentido. A retórica do sujeito lírico promove o equívoco inerente ao signo, mas a análise pormenorizada das suas componentes, nomeadamente da interacção resultante entre a palavra e o silêncio centra o leitor no cerne da enunciação. É este processo de diálogo mútuo que se encontra na base da relação existente entre censura e resistência, atribuindo responsabilidade ao leitor, pois é ele quem vai decifrar o enigma concebido pelo sujeito poético.

Em tempo de censura, a responsabilidade do leitor é, pois, vital para a difusão da mensagem do resistente, como poderemos comprovar pela análise do poema «A liturgia do sangue» (Santos, 1994:23-4). Nesta composição lírica, o sujeito da enunciação, em nome de um colectivo “nós” que, ingenuamente, numa primeira leitura, se identificaria com um qualquer par amoroso, percorre, acompanhado, um caminho eroticamente aberto pelo próprio corpo, com a determinação própria de quem nada teme e de quem acredita nos seus objectivos.

Esta leitura literal, digamos que politicamente correcta, poderia ainda assim esbarrar nalgum preconceito judaico-cristão, dada a sua natureza erótica. No entanto, analisando pormenorizadamente a mensagem do que «est indicible» (de acordo com a epígrafe do poema), daquilo que, não sendo permitido dizer, é dito, ou melhor, é dito através do não-dito, o poeta apresenta-nos a imagem do corpo dos pseudo-amantes que investem «olhos», «braços», «lábios» que, produzem «gemidos», devoram «frutos proibidos» e encetarão uma aventura por caminhos interditos, louvando, ainda que com consequências visivelmente marcantes, «heróis castrados e malditos». Portanto, torna-se claro para o leitor que a metáfora corporal deste poema não é senão uma alegoria política. O corpo, num erotismo ostensivo, é arma de arremesso política. O *par amoroso* transfigura-se então no «nós» dos poetas e de todos os que, vilipendiados, deliberadamente lutam e se envolvem na luta contra a interdição e, neste envolvimento corporalmente erótico, assistem a injustiças «de olhos deslumbrados», avançam de «braços estendidos» e entram em acção com palavras que despertam, a bem («gosto a sol»), ou a mal («e a sangue»), os sentidos de todos os seus ouvintes. E a palavra, ainda que «incerta» e balbuciada, espalhar-se-á através do «vento»⁴⁷, essa força da natureza tão invisível quanto temível. E, se outro lugar for interdito, então cada casa, cada lar funcionará como templo onde Cristo ensinou os apóstolos – a propagação da fé *versus* a propagação das ideias políticas. A fé cedeu o seu lugar

⁴⁷ Releve-se a força e a função do vento, um *topos* antigo e celebrizado pela *Trova do vento que passa* de Manuel Alegre(1963), símbolo da liberdade de pensamento

às convicções políticas: nova era, novo credo. Aí, a revolta e a ira libertar-se-ão e qualquer tipo de proibição será dizimado, rasgado, devorado pelos «dentes», numa ânsia de aniquilação antropofágica.

Numa segunda parte, as apóstrofes que dão continuidade ao poema, numa evocação irreverente a «deuses pagãos», remetem-nos de novo para a simbiose política/corpo: é a evocação erótica ao «deus das virgens loucas, /dos amantes com cio» para que lhes imponha «sobre o ventre as ...[suas] mãos de rosas» e que lhes unja «os... [seus] cabelos com o ...[seu] desvario!». Num devaneio de erotismo ostensivo e literal, o poeta continua: «Desce-nos sobre o corpo como um falus irado, /Fustiga-nos os membros como um látigo doido, /.../imola-nos os sexos a um arcanjo loiro». A erotização é imagetivamente figurada num «falus irado» ou por «um látigo doido», evidentes símbolos da repressão exercida pela elite política da época que, em sucessivas comparações com «deus», impunha a sua vontade sobre todos os outros. Porém, esta elite política, apesar de ter poderes paradivinos que lhes permitiam perpetrar horrores que iam desde a perseguição dos «malditos», às torturas infligidas no corpo pela polícia política (PIDE), não conseguirá vencer os «heróis castrados e malditos» nem «os deuses interditos».

Estes «heróis» podem ser «castrados» da essência do seu ser, podem ser despojados de todos os seus bens que, ainda assim, «Nus e ensanguentados», lutarão e dançarão «a glória». Poderão, mesmo «coroados de apupos», alcançar «a vitória»: a de se rirem «do mundo num leito vazio» que simboliza a solidão; mesmo sós e sem nada, a vitória significa felicidade, satisfação pessoal e fidelidade vital a um credo libertário.

Este poema transmite-nos, por intermédio de um devaneio erótico, a violência dos actos praticados, como se numa espécie de orgia, de amor anarca, se travasse uma revolução sexual que coincidiria com a deflagração da revolução social. A grande arma é *Eros*. As apóstrofes apelam à loucura do amor. Assim, o amor é elemento libertador das interdições impostas, mas, também ele, é alvo de libertação das amarras dos tabus sociais:

Os silêncios do puritanismo, o oblíquo e o metafórico das conveniências pré-freudianas sucumbiram a «uma franqueza como nunca houve outra» (nos termos de Ezra Pound). O próprio decoro enfático à maneira de Henry James que, por algum tempo, persistiu nos códigos homoeróticos, acabou por se desvanecer. A nudez expõe-se nua à linguagem segundo uma reversão lógica da inocência pré-adâmica do Éden anterior à queda que é a quintessência do sonho americano. O discurso do desejo e da possessão é ao mesmo tempo secularizado e aliviado do pecado. (Steiner, 2008:130)

O sujeito poético presente nos textos de Ary parece basear-se neste fundamento de Steiner para, numa dualidade antagónica e comparativa, nos revelar de forma tão explícita a força e a violência do amor, enquanto vontade, desejo, querer: «*A paráfrase é um desperdício, até mesmo no sentido económico. Um desperdício de tempo e de ocasiões libidinais*» (ibid., 2008:130) refere ainda Steiner. O erotismo surge, em poemas de Ary e a título exemplificativo em «A liturgia do sangue» (Santos, 1994:23-4), carregado de violência e de algum excesso demencial («...falus irado/...látego doido...») (ibid.,1994:23-4), o *amor louco* é subversivo, já que altera a ordem estabelecida.

Nesse poema, o mesmo amor infunde, simultaneamente, prazer e agressão. Numa versão sádica, de acordo com Octávio Paz, *Eros* reclama a obediência total das suas vítimas, através da manipulação absoluta sobre o corpo e o espírito, com um único ensejo: a satisfação plena do desejo. Neste âmbito, o erotismo é destruidor da liberdade individual, tal como o é o regime fascista. Numa outra perspectiva, o *Eros* sádico exige igualmente do «objecto erótico» um comprazimento e uma aceitação tácita nesta relação, constituindo este aspecto, todavia a grande derrota do sadismo uma vez que o sujeito fica dependente da sensibilidade da sua vítima. Exactamente como acontece com o regime ditatorial, que se encontra parcialmente refém dos cidadãos por si manipulados, por isso a sua validade e duração estão dependentes deles. *Eros* é, portanto, nesta óptica, «*prazer e dor*» (Paz, 1995:21), «*vida e morte*» (ibid., 1995:14).

Interligada com esta relação de «prazer e dor», o poema explora ainda uma outra relação paradoxal: a de «*domínio e de submissão*» (ibid., 1995:90). O sujeito poético e aqueles que o acompanham, enquanto «amantes em cio», encontram-se submetidos à força metafórica do amor e são dominados por ela, estabelecendo uma interdependência, algo paradoxal, entre o sujeito-amante e o sujeito-amado: é que, através do desejo e do amor, «transforma-se o amador na coisa amada» (Camões) e «o amador» perde o comando dos acontecimentos tornando-se submisso. Ora, na óptica fascista, esta submissão constitui um perigo social eminente: é uma submissão subversiva, pois não respeita regras, nem classes sociais, nem estruturas hierárquicas. Por isso, o regime corre o risco de perder o controlo do jogo, dado que da submissão nasce a ressurreição, como bem atesta Ary, ainda em *Liturgia do Sangue*, no poema «Morte e Transfiguração»: «Laceram-nos a esperança, mas dão outra» (Santos, 1994:47).

O poema «Desfolhada»⁴⁸ (Santos,1989:125) configura a transmissão de uma mensagem onde o erotismo é, de novo, palavra contestatária. Importa referir que Ary dos Santos dedicou parte da sua vida à composição de letras para canções. Tal facto suscitou críticas ferozes oriundas de vários

⁴⁸ Celebrizado na voz de Simone de Oliveira no Festival da Canção de 1969, onde obteve o primeiro lugar.

sectores, nomeadamente da poetisa-amiga Natália Correia que, no prefácio do livro *As Palavras das Cantigas* (ibid.,1989), se manifesta a esse respeito, nos seguintes termos:

A impropriedade de ser eu a prefaciar esta antologia de letras para canções dever-se-ia à, porque não confessá-lo, hostilidade com que acolhi o repente letrista que desviava o meu amigo Ary dos Santos da linguagem que nos seus Adereços, Endereços anunciava a retoma de uma linha poética sumamente expressiva de estro nacional: a osmose lírico-satírica dos dois veios provenientes da génese trobadórica....Acusei-o então de preferir o fulgor passageiro das vitórias imediatas ao amadurar de uma vocação que o recomendaria ao apuro antológico duma pujante tradição poética. E assim ficámos. (Correia, 1989:7)

Ora, a escolha do mundo da canção, em detrimento do da poesia pura, necessita de novo de uma remissão contextualizada às circunstâncias vivenciadas, sobretudo no que concerne ao problema enfrentado pelos artistas que, reprimidos e humilhados, se sentiam vilipendiados e aprisionados e, como pessoas esclarecidas que eram, ansiavam pela alteração do rumo dos acontecimentos. Com esse objectivo, reuniam clandestinamente com o comum cidadão, esclareciam os menos conhecedores, propunham união e formas de intervenção social que permitissem minar as bases do poder ditatorial, envolvendo as massas. O lema era “a união faz a força”: um só nada conseguiria, mas juntos venceriam.

O mundo da canção, quer lhe chamem canto de intervenção, quer canto de resistência, foi um instrumento importante para atingir mais rapidamente este objectivo, já que as pessoas aderiam mais facilmente às reuniões com música. Esta nova forma de luta era difícil de controlar por parte do poder instituído que, a determinada altura, teve consciência do poder subversivo destas cantigas e da dificuldade em as proibir. Passavam rapidamente “de boca em boca”, de norte a sul do país, ilhas e colónias, onde centenas de soldados combatiam por uma causa que não reconheciam como sendo sua; este canto alcançou ainda todos os exilados que, por motivos políticos, foram obrigados a deixar o seu país.

A mensagem não diferia significativamente de cantiga para cantiga porque o objectivo-embrião era comum: a liberdade. Todas apelavam à união, à intervenção social de cada um, à consciencialização da conjuntura sociopolítica e à agitação das massas. A verdade é que o canto de intervenção acordou consciências, até então adormecidas e, alertando-as para a situação do país, acicatou-as para a necessidade da intervenção social e incentivou-as para a luta, abrindo o caminho para a liberdade.

A «Desfolhada» (Santos,1989:125) foi uma das muitas canções que, cantarolada por todos, transmitiu a sua mensagem política, servindo-se de Eros. Não se poderá incluí-la, com propriedade, no grupo apelidado de “canto de intervenção”, na medida em que não incita à intervenção social, nem tão pouco à agitação; contudo, parece-me apropriado aproximá-la daquele canto, pela tentativa de consciencialização e de subversão dos valores vigentes.

Todo o texto está construído com base numa ambiguidade semântica centrada no próprio título: «Desfolhada». Desfolhada é uma actividade agrícola tradicional portuguesa que consistia em retirar as folhas às espigas de milho. Desfolhada diz-se do resultado obtido, após terem sido retiradas as folhas. Desfolhada pode ainda ser sinónimo de caduca, envelhecida, se considerarmos o caso das flores, por exemplo. Na gíria popular, desfolhada pode significar, ainda, a perda de virgindade.

Lançados que estão os dados, a partir do título do poema, poderemos percorrer as diferentes veredas de sentido disponibilizado ao leitor. Se enveredarmos pelo sentido denotativo, estamos perante uma desfolhada⁴⁹ tradicional no nosso país. A escolha do tema da desfolhada para um festival da canção, apesar de causar alguma estranheza, é legitimada pela popularidade atestada pela expressiva assistência televisiva e pelo cariz tradicional do programa. Contudo, a popularidade do tema, bem como a sua tradição são, desde logo, abaladas na primeira estrofe do texto («....quem faz um filho/fá-lo por gosto...») (Santos,1989:125), tanto mais que era conhecido o rigor das regras sociais vigentes. Esta era, de facto, uma afirmação contundente e revolucionária para a época e ainda mais estranho é encontrá-la inserida no tema que o texto pretensamente aborda - a desfolhada.

Recorra-se, então, ao procedimento trovadoresco do *equivocatio*⁵⁰ para definir este tipo de mensagem oca de sentido, cuja esterilidade é notória se nos quedarmos pelo lado denotativo do poema. Enveredemos, então, pelo seu aspecto conotativo («o *samba-duplex*» de que nos falava Orlandi), cujos sentidos se multiplicam e se desdobram, num processo dialógico estabelecido entre resistente e opressor e que transfere o ónus da interpretação do sentido implícito para o leitor⁵¹.

⁴⁹ «As tradicionais desfolhadas são actividades agrícolas das nossas aldeias, reunindo à sua volta novos e velhos, amigos ou vizinhos. Durante as desfolhadas, o aparecimento das espigas de milho vermelho é fundamental para manter o entusiasmo de todos. É que o feliz achador tem a obrigação de gritar bem alto: - Milho rei! - e o direito de dar uma volta a todos os trabalhadores, distribuindo abraços. Antigamente, esta era uma oportunidade única para se aproximar fisicamente das raparigas, das namoradas, até das noivas porque, na época, as convenções sociais eram muitas e a vigilância por parte dos pais era muito apertada». (http://web.educam.pt/pr1305/outono_desfolha.htm)

⁵⁰ Remetemos para a nota de rodapé número 21, na página 40.

⁵¹ Tal como já havíamos feito referência na página 38.

Ora, deste processo de duplicação de sentidos resulta o aparecimento de *Eros* que, com todo o seu poder subversivo, desencadeia uma série de provocações sociais, transformando o milho em corpo erótico, cuja beleza é capaz de incendiar o do poeta: «Corpo de linho/lábios de mosto/meu corpo lindo/meu fogo posto» (ibid.,1989:125). À fecundação é aliado o prazer do coito: («.....quem faz um filho/fá-lo por gosto...»)(ibid.,1989:125) aspecto este que, como já foi referido, tinha sido rasurado do discurso fascista, constituindo, por isso, uma provocação social. O amor irrompe transgressivamente, afronta o senso comum e os obstáculos - as normas sociais. A interdição funciona, assim, como elemento nuclear do amor; porém, ao invés de o restringir ou aniquilar, confere-lhe mais vivacidade e pujança, na afronta aos valores da sociedade burguesa. *Eros* gera um filho por prazer e dá lugar à renovação, porque do velho nasce o novo: «filho de um rei/que sendo velho/volta a nascer/quando há calor» (ibid.,1989:125). A ligação da temporalidade ao erotismo surge no poema através da noção de constante renascimento da vida. Se, através do amor, o que é velho tem capacidade de dar vida nova, então, a esperança será constantemente renovada. A esperança num mundo melhor, mais justo, mais livre, livre das amarras do presente e do passado e, acima de tudo, sistematicamente em renovação. Segundo Octavio Paz, o amor permite o renascimento; permite a fusão da eternidade e da morte; do tempo e do não-tempo. Somos eternos e mortais ao mesmo tempo. A reprodução humana pressupõe (pressupunha) a união dos corpos e o corpo, esse elemento reprodutor, gera vida e, nesta perspectiva, gera simultaneamente eternidade. Ora, os conceitos de vida e de eternidade não se podem dissociar do de mortalidade. De acordo com Octavio Paz «o erotismo é dador de vida e de morte» (ibid.,1995:14).

Eros esteve sempre presente na «desfolhada» tradicional, talvez por isso, apesar de dura e cansativa, ela fosse uma actividade tão querida entre o povo: “*quem corre por gosto não cansa*”, diz o povo. Com efeito, os jovens participavam com entusiasmo nas desfolhadas, sempre na esperança de encontrar o milho-rei que lhes permitisse beijar ou abraçar a namorada⁵², num escape autorizado à “apertada” vigilância dos pais e dos mais velhos que se sentiam felizes e revigorados nesta actividade. Mas essa não era a única razão de ser esta uma actividade tão acarinhada por novos e velhos: não poderemos omitir que a espiga é um símbolo fálico e que o acto de a desfolhar é profundamente erótico. Efectivamente, o universo campestre e da faina agrícola configuram no texto evidentes cenários eróticos que integram o erotismo como factor da natureza e do ser humano, pelo que contrariar o erotismo é contrariar a vida, é impedir o Homem

⁵² Seria também interessante abordar o papel da mulher e analisar a razão de nunca ser ela a tomar a iniciativa de beijar, dado que passava ao namorado a espiga do milho-rei.

de usufruir da vida na sua plenitude. A voz lírica reivindica, portanto, o direito ao amor, sem restrições nem constrangimentos.

Corroborando aquilo que temos vindo a expor, a ambiguidade da questão da sexualidade é referida por Octavio Paz do seguinte modo:

Sem sexo não há sociedade pois não há procriação. Mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor pânico, explosão vital...O sexo é subversivo...Por isto tivemos que inventar regras que, ao mesmo tempo, canalizem o instinto sexual e protejam a sociedade dos seus excessos... Essas regras servem ao mesmo tempo a sociedade (cultura) e a reprodução (natureza). (Paz,1995:13-4)

Segundo o referido autor, o erotismo funciona justamente como agente regulador, como «para-raios» (ibid., 1995:14) do sexo, sendo condição *sine qua non* da perpetuidade da espécie e, a um tempo, «repressão e libertinagem» (ibid., 1995:14), «sublimação e perversão» (ibid., 1995:14). Na poesia de José Carlos Ary dos Santos, desponta a metáfora erótica da criação poética, intimamente ligada à metáfora política. O erotismo surge frequentemente como forma de camuflar as intenções políticas, o que, segundo Paz, constitui, a um tempo, uma vitória - porque se legitima a existência de um direito - e uma derrota - porque se perde a componente «passional e espiritual» (ibid., 1995:112). Com efeito, para Ary dos Santos a criação poética era indelével da consciência cívica⁵³ que o movia a debater-se por causas. Na colectânea *Resumo*, em «O poema original» (Santos, 1994:301-302) «original é o poeta» capaz de dar origem a si mesmo, reinventando as palavras, fazendo-lhes «filhos» (ibid., 1994:301-302). Esta autofecundação não é mais do que o jogo de eterna simulação e de reinvenção que o sujeito poético se vê na obrigação de manter como fuga às garras censórias e, assim como um «homem qualquer» (ibid., 1994:301-302), trava uma luta diária e íntima entre aquele que «tem a sorte» de «saber compreender» (ibid., 1994:301-302), «aquele que desce à rua» (ibid., 1994:301-302) e ainda o que procura «escrever todos os dias» (ibid., 1994:301-302): «original é o poeta» (ibid., 1994:301-302) que tiver essa capacidade de confluência dos diferentes elementos. E porque a luta é árdua e exige o esforço de todos, o eu poético adverte para a necessidade de se concentrarem «na força de ser só um/por todos» (ibid., 1994:301-302).

Realce-se que o eu lírico vê na criação poética o acto de possuir uma mulher: acto que lhe daria «a alegria» de «ser como um homem qualquer» (ibid., 1994:301-302) e que outorga ao

⁵³ Não apenas para Ary, mas para toda a segunda geração de neo-realistas, tais como José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira.

poeta um sentimento de “alegria” e um estatuto de “normalidade”, de ser igual a tantos outros. Perpassa, então, a noção de que um poeta não é um ser como outro qualquer, é diferente – *topos* recorrente na tradição literária. E é justamente a sensação de cópula e, conseqüentemente, de procriação que lhe confere essa alegria de ser igual a tantos outros, como se o estatuto de procriador lhe conferisse virilidade e, por conseguinte, aceitação social.

A metáfora do acto poético de criação surge, de igual modo, reiteradamente unida aos conceitos de liberdade e de amor. Liberdade para ouvir «como quiser seja o que for» (ibid., 1994:415) e amar porque «fazer poemas é escrever amor» (ibid., 1994:415). Então, a «poesia o que tem de ser é orgasmo» (ibid., 1994:415), assim sendo, ela é excitação, deleite, prazer, é ejaculação de palavras – tal como sucede no discurso excessivamente palavroso de Ary, conforme o sublinha Steiner, nos seguintes termos:

Durante a actividade sexual, o inconsciente ressoa, abrindo o seu caminho em cada fibra dos impulsos nervosos e da sensibilidade. A imaginação torna-se carne, ou – na fórmula definitiva de Shakespeare - «deita corpo» (bodies forth). Em contrapartida, a carne imagina e clama. Se podemos falar de encarnação é bem aqui. A concordância etimológica é forjada, mas a verdade é que «sémen» e «semântica» se conjugam nas suas ejaculações tanto corporais como linguísticas. (Steiner, 2008:103)

Na mesma linha de pensamento, também Octavio Paz considera que o erotismo «é uma poética corporal» (Paz, 1995:9), «é sexualidade transfigurada: é metáfora» (ibid., 1995:9-10) e que a poesia «é uma erótica verbal» (ibid., 1995:9), pelos meandros da qual a imaginação transforma a linguagem em poesia e o sexo em erotismo. A imaginação humana e, principalmente, a do poeta fruem de um potencial místico. Com efeito, pelo êxtase erótico e pela criação poética, quer o homem quer o poeta experienciam o fenómeno místico da encarnação. De acordo com O. Paz, o erotismo conjuga-se com o sagrado nos seguintes moldes: «a carne e o sexo são caminhos para a divindade. Não podia ser de outro modo: o erotismo é, antes de tudo e sobretudo, sede de ser outro. E o sobrenatural é o radical e supremo ser-se outro.» (ibid., 1995:16). Deste modo, o poeta está próximo do anacoreta, uma vez que pelo arrebatamento místico ambos atingem a divindade, poética e religiosa, respectivamente.

O poeta expõe todas as sensações - perceptíveis pelo espírito e pelos sentidos - por si sentidas no momento da criação poética, já que, na óptica de Octavio Paz, a poesia «revela-nos...o mundo outro que é este mundo. ... a poesia é a outra voz ... Poesia e erotismo nascem dos sentidos mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam-se configurações imaginárias:

poemas e cerimónias».(ibid.,1995:11)

Embora numa perspectiva diferente, será curioso referir, ainda em conformidade com Octavio Paz, que «*no Oriente o culto da castidade começou como um método para alcançar a longevidade: poupar sémen era poupar vida*» (ibid.,1995:17). À semelhança do asceta, o poeta também poupa sémen, porque controla o fluxo ejaculatório de palavras, porquanto quantidade não é sinónimo de qualidade, além de que «*cada descarga seminal ... era[m] uma perda de vitalidade*»(ibid.,1995:17). Por isso, a poesia exige contenção, pois a palavra não pode ser desbaratada nem empregue ao acaso, e tal como Ary documenta na composição «O cio da poesia» (Santos, 1994:294) se o «cio é demais» (ibid., 1994:294) o parto «tem arestas» (ibid., 1994:294) - a inspiração, quando é demais, é como o cio, pode causar problemas. Portanto, como vimos, só pelo domínio dos sentidos e buscando a perfeição, o poeta atinge gradualmente um estado supremo: o da «poesia pura» (ibid.,1994:294). Quando atingir este patamar, o poeta terá alcançado a imortalidade.

O poeta recorre ainda a um outro *topos* caro à literatura - o do dizer poético – no soneto «Poesia-Orgasmo» (ibid., 1994:415), incluído em *VIII Sonetos*. De acordo com a opinião do poeta escrever não é fazer versos, já que a escrita pressupõe uma mera junção de sílabas, letras e fonemas, enquanto no labor poético, bem mais rigoroso, «Tem de correr / o sangue das artérias do universo». Este aspecto universal da poesia torna-se extremamente exigente para qualquer poeta. Exigente, na medida em que este não pode displicentemente usar as palavras, pois «Cada palavra há-de ser um grito». Cada vocábulo é produto de um processo de criação poética intenso, extraído do âmago do poeta e as sensações, provocadas por essa erupção íntima, são em tudo semelhantes ao orgasmo – tal como configura a estética do grito surrealista. O poema, segundo Paz, «*não aspira a dizer mas a ser*» (ibid., 1995:11).

4. Censura sexual e autocensura moral

O débito verbal exagerado e o grito são uma presença constante na poesia de José Carlos Ary dos Santos. Contudo, é nos momentos em que este se refere à sua intimidade, aos seus sentimentos mais recônditos, às suas frustrações e desventuras e, sobretudo, à sua solidão, que o silêncio maior se instala e o grito brota dos abismos mais tenebrosos do seu ser. Nesses momentos, a voz lírica refugia-se num amparo inefável, recolhendo a sua dor de forma voluntária, em momentos de solidão que lhe pesam mais do que qualquer outro flagelo⁵⁴; em momentos de revelação da sua verdadeira identidade num jogo inefável entre a aparência e a essência⁵⁵; em momentos traumatizantes da sua infância, nomeadamente o da perda irreparável da sua mãe, denunciada através de gritos⁵⁶ sucessivos, mesclados de ternura suscitada pela aliteração do som “m”⁵⁷ e em momentos de revelação da sua intimidade amorosa e sexual⁵⁸.

Ora, sabendo que na opinião de Eni Orlandi o silêncio evidencia «a solidão do sujeito em face dos sentidos» (Orlandi, 2002:50) , uma vez que o «Outro» é opaco (ibid.,2002:50), será pertinente estudar esta interligação *Eu – Silêncio – Outro* na poesia de José Carlos Ary dos Santos. Levando em linha de conta que na comunicação o silêncio é revelador da «falta de simetria entre os interlocutores» (ibid., 2002:50), carece verificar de que modo o poeta nos demonstra a dificuldade de interagir com o *outro*, qual a sua verdadeira identidade e por que motivo sente necessidade de metamorfosear o seu *eu*, silenciando-o.

No firme propósito de clarificar estas linhas de análise, recorreremos a um conjunto de composições líricas demonstrativas deste silenciamento próprio e voluntário, como é o caso do poema «Da minha torre de Narciso» (Santos, 1994:89), inscrito no livro *A Liturgia do Sangue*. Este poema representa, por si, um autêntico legado identificador do sujeito poético que, em jeito de confissão, revela a sua verdadeira identidade, bem como a sua forma de ser e de estar num autêntico jogo de aparência e essência. Na realidade, o sujeito poético confessa que não é nada daquilo que aparenta, pois silencia a sua verdadeira personalidade. Ora, num autêntico «desafio»

⁵⁴ «Passo a passo os encontro no caminho. / Mas eu sigo sozinho!». (Santos, 1994: 105-106)

⁵⁵ «Levanto/esta voz que não tenho»; «Aos outros ponho/A condição de me odiarem tanto/Que não descubram nunca o que suponho/ O meu secreto e decisivo encanto»; «Contra o que sou me guardo». (ibid., 1994:89)

⁵⁶ «Ai água.../ Ai fonte...ai mãe ai mel».

⁵⁷ «Minha mãe...meu... memória...mel - e do possessivo - «minha». (ibid., 1994:296)

⁵⁸ «Ai esta mágoa ai este pranto ai esta dor/Dor do amor sozinho, o amor maior». (ibid., 1989:25)

à sua personalidade, o eu poético toma atitudes provocatórias com o simples intuito de suscitar nos «outros» hostilidade e, escondendo sempre a sua verdadeira essência, escarnece de todos os que despreza por, induzidos em erro, decidirem «Falar» do que parece. Só o eu lírico conhece a sua verdadeira identidade, portanto só ele consegue sentir a solidão maior que enlaça a sua verdadeira existência de Narciso, reconhecendo que a dificuldade em interagir com o «outro» procede, em grande medida, do seu carácter estridente, vaidoso e provocatório que, embora aparente, origina inimizades figadais. O seu único traço genuíno é a solidão.

Na mesma linha de pensamento, podemos ainda incluir «Auto-retrato» (ibid., 1994:263), poema inserto em *Fotos-Grafiás*. Tal como havíamos referido na análise do poeta anterior, também nesta composição a voz poética reconhece que um dos motivos da dificuldade de interagir com os outros se prende com o seu narcisismo e, tecendo um jogo de palavras inspiradas no «cozido à portuguesa», revela a sua faceta imodesta, ridicularizando, contudo, o seu aspecto físico. O eu lírico assume ainda os seus problemas de infância e retrata a sua forma de ser e de estar na vida, revendo-se como «Poeta de combate disparate/palavrão de machão no escapate/porém morrendo aos poucos de ternura». Refira-se que este é o auto-retrato do «escapate» e, por isso, não corresponde à sua efectiva identidade - excepção feita à «ternura» - assumindo mesmo que o «palavrão de machão» é mais um dos subterfúgios, que sendo aparentemente de ataque, constituiu sempre uma defesa da sua verdadeira identidade. Aliás, a sua postura na vida parece ser sempre a do ataque como melhor forma de defesa. Se, por um lado, o «palavrão» visa abalar estruturas e ferir susceptibilidades, por outro, sendo de «machão»⁵⁹ cria toda uma imagem de virilidade e de convicções/opções efectivamente contrárias às suas, aquelas que ele não ousa/quer/pretende revelar.

Acontece, porém, que se a dualidade de personalidade do sujeito lírico advém, em parte, da sua não identificação consigo próprio causada pela censura, ela é em muito resultante, na nossa opinião, de um auto-silenciamento voluntário de aspectos íntimos que, convictamente, o autor não quer expor nem revelar. Como vimos, a voz lírica não se identifica nem com o seu aspecto físico, nem com o seu comportamento, nem tão pouco com as suas opções de vida, por isso as cala.

Ainda em «Queixa e imprecações dum condenado à morte» (ibid., 1994:105), o eu lírico diz padecer de um destino traçado pelo divino - «Deuses» (ibid., 1994:105) - e pelos laços familiares -

⁵⁹ José Carlos Ary dos Santos, sendo homossexual assumido, detestava os maneirismos e os trejeitos femininos de outros homossexuais, de quem desdenhava e que maltratava sem peias, dizendo «odeio estas bichas» (Letria, 2009 (Anexo 1): 126).

«sangue»⁶⁰(ibid.,1994:105). Porém, embora lamente o ostracismo a que é votado pelos outros, afirma-se «Dono» (ibid., 1994:105) e «Senhor» (ibid., 1994:105) do seu fado, único responsável pelo seu fim trágico, já que é ele quem toma nas suas mãos as rédeas do seu futuro e que, num jogo de forças interiores oximóricas, conduz a sua própria pessoa a rumos infestos, prenúncio da sua morte: «invento as passadas/Que hão-de em triunfo conduzir-me à morte», «Sou eu quem me corto a mim mesmo o pescoço, / Sou eu que sou doido, sou eu que sou anjo»⁶¹(ibid., 1994:105).

Esta personalidade dual encontra-se tão enraizada que gera no sujeito lírico uma conflitualidade constante que emana sempre da dificuldade que sente em se auto-caracterizar, porquanto não se reconhece inteiramente nem no que é nem no que parece ser. Esta não-aceitação origina duas situações díspares: por um lado, reflecte a não-aceitação do seu «eu» - a sua imagem física, os seus vícios de anjo caído, a sua sexualidade frustrada – e, por outro, paradoxalmente, projecta uma personalidade egocêntrica superior, dotada de força suficiente para revolver o mundo. Nesta conformidade a voz lírica reflecte reiteradamente a sua convicção de ser um «anjo» (ibid., 1994:43), um «arcanjo» (ibid., 1994:43) que, contra a sua vontade, fizeram cair do céu (o verdadeiro mundo de ternura, de amizade e de amor) e descer ao inferno (um submundo de vícios, de solidão, de sofrimento) e de cuja situação sobressai exponencialmente a solidão e o desespero face à duplicidade da sua existência. Inserida nesta temática bem delineada na composição lírica «Ou arcanjo ou ladrão» (ibid., 1994:43), do livro *A Liturgia do Sangue*, o eu lírico vagueia pelas ruas em busca de inspiração para a sua criação poética e sente que o seu papel é, de algum modo, ridículo porque antagónico. A sua postura ostenta um *status* aparente de «rei» (ibid., 1994:43), de «Apolo citadino» (ibid., 1994:43), de «herói» (ibid., 1994:43), de «Príncipe e Senhor» (ibid., 1994:43) quando, na verdade, não passa de «Rei nos países interditos» (ibid., 1994:43), de «Invisível Apolo» (ibid., 1994:43), de «Falus de herói coroadado de giestas» (ibid., 1994:43), de «Príncipe e Senhor dos intocáveis» (ibid., 1994:43). Ao contrário dos «outros» (ibid., 1994:43), revela-se superior, suspirando atingir um estado supremo «com laivos de infinito nas passadas/ Lampejos de infinito nos olhos admiráveis» (ibid.,

⁶⁰ Pensamos que esta referência à sua consanguinidade constitui uma denúncia da questão homoerótica na sua família.

⁶¹ A predição da sua morte é, aliás, recorrentemente retomada, sempre confrontada com as opções de vida que vai elegendo. Em «Os sapatos 2» (Santos, 1994:160) anuncia «lá vem o teddy-poeta» que «chega de Alcácer Quibir/com escorbuto na alma/e morre, mas devagar, /neste mar-asma de calma», predizendo a morte por incapacidade de adaptação a este tipo de sociedade parasitária e conservadora, capaz de destruir todos os sonhos e todas as ilusões.

1994:43), presunção essa que cai por terra quando confrontado com a realidade: só então se apercebe da dualidade da sua situação. A importância aparente esvai-se, é ridicularizada.

O poeta sente necessidade de iludir a sua solidão através de uma imagem de extravagância, de excentricidade, todavia, essas tentativas não resultam senão numa intensa frustração. Por mais que ele tente alterar o rumo dos acontecimentos, sente-se «forçando o impossível» (ibid., 1994:43) e, portanto, sente-se um elemento desfasado, cuja artificialidade - conferida pelas sinestesias, metáforas e metonímias - o torna ridículo⁶².

A sua existência ambígua tortura o poeta, na medida em que vive querendo ser o que não é, ao ponto de se autodestruir. Quem assim orienta a sua existência não passa de um *arcanjo* transformado em *ladrão*. Na verdade, é uma espécie de anjo caído, de Lúcifer, de anjo da sombra e do mal, possuindo contudo uma luz própria. Prevalece assim na vida e na obra do autor em estudo a dualidade luz-sombra, voo-queda, bem-mal que pensamos estar na base da luta incessante por um lugar digno, mas que se vislumbra impossível de alcançar pela incompatibilidade existente numa outra dicotomia constante na vida do poeta: o dia e a noite. O dia é a face da ostentação, da luz e da aparência; a noite traz consigo a escuridão, a solidão e a transgressão. Na transição entre ambos encontra-se a essência do poeta: não é dia nem é noite, não é o que parece nem parece quem é. Na noite, o acto erótico surge como transgressor da moral, como «devorador/... de corpos.../ Quando penetro a noite com o sexo.../ Falus de herói coroados de giestas, /» (ibid., 1994:43) e, conseqüentemente, surge repleto de negatividade oximórica, porquanto o eu lírico se encontra numa situação constrangedora que em nada o favorece: penetra a noite com o sexo, porém está só, é «invisível» (ibid., 1994:43) e sente-se «falus herói» (ibid., 1994:43) com coroa de «giestas» (ibid., 1994:43). Enquanto transgressores, o ladrão e o sexo, cada um a seu jeito, arrastam o sujeito poético para a clandestinidade, para a misantropia, para um jardim com «flores de estrume» (ibid., 1994:43) e ele, por sua vez, admite ser um «transgressor voluntário» (ibid., 1994:43).

Silenciando os motivos da transgressão e do seu desespero sexual, o autor inscreve no texto, contudo, os indícios que permitem ao leitor a sua descodificação, como é o caso das sucessivas dicotomias antagónicas, base da estrutura do poema. O sujeito poético vê-se na contingência de se autodefinir através de opostos onde não são considerados valores intermédios: ou é isto ou

⁶² No poema - «Ou arcanjo ou ladrão» (ibid., 1994:43) - encontramos uma multiplicidade de recursos estilísticos (além dos mencionados no texto, marcam ainda presença a personificação e o oxímoro) que concorrem para evidenciar a impossibilidade e/ou a inviabilidade da concretização dos sonhos do sujeito e, por conseguinte, para ridicularizar a sua figura.

aquilo. A repetição da conjunção disjuntiva confere a ideia, por um lado, de alternativa, mas, por outro, de incerteza. Assim sendo, de um lado temos alguém que procura abarcar todas as sensações, que é um «rei», um «conviva», um «pescador» e, do outro, ele mesmo enche de mácula a outra imagem do seu eu, destruindo-a, quer pela maledicência («Destruidor/Da imagem do outro»)(ibid.,1994:43), quer pelo sexo e pela solidão («Quando penetro a noite com o sexo/Que a minha solidão tornou perfeito»)(ibid.,1994:43), quer pela extravagância e pela transgressão à regra («Invisível Apolo citadino/ Falus de herói coroadado de giestas, /Transgressor voluntário do destino»)(ibid.,1994:43), quer ainda pela pretensão irrealista e sonhadora («Pé de cabra forçando o impossível,/Brisa azul esquivando-se entre os outros,/Com laivos de infinito nas passadas»)(ibid.,1994:43). A intransigência pessoal da voz poética e a dificuldade de perdoar o outro não se ser responsáveis por amargos dissabores.

Na obra de José Carlos Ary dos Santos é, pois, de fácil constatação a amargura, a dor e a tristeza que o sujeito poético encerra dentro de si e que desponta amiúde, ainda que de forma velada, pois nas nossas mentes ainda permanece a imagem de força, de pujança, de coragem, de afronta e de provocação que nos ficou do homem Ary.

Em «Desespero»⁶³ (ibid.,1994:55), soneto da colectânea *A Liturgia do Sangue*, prevalece justamente essa angústia e essa amargura. O título deste poema é, desde logo, ambíguo⁶⁴ e a ambiguidade decorrente da possibilidade de uma dupla leitura não é ingénua. Com efeito, nas quadras, existem duas entidades - eu e tu - identificadas pelos respectivos determinantes possessivos e pessoais. À primeira pessoa, a do sujeito poético, é atribuída a função activa da relação, porém, cada acção realizada é simultaneamente negada, como se quem a executasse não fosse o eu lírico mas o seu alter-ego, na esteira da ficção despersonalizada de Fernando Pessoa. O poeta não se revê nas acções descritas e, numa constante negação do seu próprio corpo, demonstra o desespero e a angústia dos actos cometidos.

Neste soneto o erotismo ressalta dos sentidos evocados e dos diferentes índices de corporalidade em acção: «...os olhos que te olharam», «...este corpo exausto que despi», «...os lábios sedentos que poisaram», «...os dedos que tocaram»(Santos,1994:55). Ao longo das duas quadras, a voz poética repudia este erotismo e não admite a sua autoria. Alguém o fez por ele. As acções do outro eu deixam o sujeito poético envergonhado e deprimido. O «tu», caracterizado ainda de «falsa beleza», é relegado para segundo plano, numa função passiva e de alguma

⁶³ «Desespero» é também o título da canção inserta em *As Palavras das Cantigas* (Santos, 1989:111). A canção alterou a estrutura do poema – não é um soneto – para além da troca e/ou alteração de palavras.

submissão à vontade do «eu» poético. Numa primeira leitura, não nos ocorre sequer uma boa razão para a atracção pelo outro, dado que a falsidade parece ser tanto exterior como interior. Contudo, é o próprio sujeito poético que confessa que, porque comum aos dois, foram justamente os «vícios» a razão da ligação entre ambos. Vem a propósito sublinhar que o eu lírico desespera por se sentir vítima de uma genética que o tem afectado negativamente a vida inteira.

No primeiro terceto, o sujeito continua a negar ter voluntariamente desejado o outro. E do passado transfere-se de imediato para o presente, prova evidente de que a existência do «tu» é (ou ainda é)- uma realidade e que a relação existe de facto entre ambos mas, uma vez mais, não é por vontade do eu lírico, daí que continue a negar as suas próprias acções: «E não sou eu/Que hoje te aspiro e embalo e gemo e canto». Releve-se a importância do verso sindético em que se enumeram as acções gradativamente, dando a perfeita noção de um crescendo erótico, chegando ao extêse, num misto de desejo, ternura e prazer. Contudo, a voz poética confessa que praticou semelhantes actos por duas razões: raiva e solidão. Portanto, sente «desencanto» e, por isso, o «espermen»⁶⁵ (o resultado concreto, a seiva, da relação erótica) traduz-se em «desespero».

Todo o soneto está, assim, elaborado sobre uma estrutura dual e antagónica que revela o estado de espírito do poeta. Ele não se identifica nem com o seu corpo, nem se identifica com o ser amado (a não ser pelo lado negativo) e sente um prazer contrariado nesta relação, da qual apenas aguarda «solidão» («espero» em «desespero»).

O final dos versos «...olharam/...poisaram/...tocaram/...geraram» (ibid.,1994:55) evidencia o peso dos vícios na vida do poeta, enquanto os sentidos experimentam sensações «ao de leve», superficiais; os vícios encontram-se enraizados e entranhados num corpo que não reconhece como seu, nem no passado («não fui eu...»), nem no presente («...não sou eu...») e que, por isso, nega a cada instante. O outro, o ser amado, em nada ajuda, porque é um ser de «falsa beleza», no qual o poeta apenas reconhece os mesmos vícios que o vitimam. O resultado não poderia ser outro senão uma relação contaminada pela raiva, pela solidão. Em comum, estes dois seres possuem, apenas, o contacto sexual que dá prazer ao poeta; não obstante, esse prazer é momentâneo, é infrutífero, é tão somente carnal. Nada de gratificante resulta dele, antes pelo contrário: no fim, resta apenas o desencanto e o desespero do sujeito poético.

Essa dualidade estabelece-se, igualmente, entre o nível físico e o psíquico: os gestos praticados pelo seu corpo são independentes da vontade do poeta; o corpo exulta de prazer mas

⁶⁴ Com efeito, a homografia da palavra confere-lhe uma ambígua dualidade: «desespero» pode ser nome comum abstracto, mas também pode ser uma forma verbal do verbo desesperar, primeira pessoa do singular do presente do indicativo.

a alma desespera; o outro é carnalmente desejado mas o poeta «...não [o] ... quis»(ibid.,1994:55); o outro tem a função de ser parceiro sexual, mas provoca solidão. O eu lírico conclui, então, que até o que em si era corpóreo e, portanto lhe dava prazer, foi contaminado e, numa espécie de invasão degradadora, confessa que «A voz com que te chamo é o desencanto» (ibid.,1994:55) e «...o espermén que te dou, o desespero» (ibid.,1994:55).

Vendo a não aceitação pessoal do sujeito poético à luz da afirmação de Octavio Paz segundo a qual “*O erotismo é, sobretudo, «sede de ser outro»*”(Paz,1995:16) estamos convictos de que a poesia de Ary demonstra o desejo de outridade do sujeito poético, cuja impossibilidade realça a sua angústia e a sua insatisfação pessoal face à sua vivência erótica. Essa frustração sexual gera todo um mal-estar pessoal e uma agressividade para com o outro que ressaí da consciência da inalterabilidade da sua questão sexual. Ora essa agressividade leva o eu lírico ao domínio da relação eu-outro impondo, unilateralmente, a sua vontade. Na realidade, a entidade poética não se apercebe que só por intermédio do amor conseguirá assumir a liberdade do outro e, simultaneamente, a sua própria liberdade, já que ela se encontra sempre dependente do outro.

Eis a junção inseparável de dois sentimentos antagónicos na relação humana: o amor e o ódio. «*Entre o que desejamos e o que estimamos há uma fenda: amamos aquilo que não estimamos e desejamos estar para sempre com uma pessoa que nos faz infelizes. No amor aparece o mal: é uma sedução mórbida que nos atrai e nos vence.*» (ibid., 1995:41). É nesta contradição que reside o desespero do poeta e é por se sentir incapaz de a resolver que ele desespera.

Fruto desse desespero e dessa frustração de vida que permeia entre o ser e o parecer, entre o querer ser o que não é e ser o que não queria, constatamos ainda que, na poesia de Ary dos Santos, a afirmação nos surge recorrentemente através da negação. Ora, o facto de o sujeito poético afirmar agir contra a sua própria vontade, como se não conseguisse resistir aos seus impulsos sexuais e aos seus vícios, cria no leitor a dúvida e, simultaneamente, a curiosidade de saber por que motivo isso constitui uma desesperação tão profunda: se se deve à natureza dos vícios e impulsos sexuais ou se à identidade do ser amado, ou ainda se a ambas. Parece-nos que a ambas.

Esta nossa convicção decorre da análise em pormenor de alguns poemas onde o sujeito poético não só cala a identidade da pessoa amada - cuja ambiguidade é uma constante na sua obra - , não desvendando sequer o seu sexo, como também cala «os vícios» que «geraram» o

⁶⁵ Refira-se que o termo «espermén» é também ambíguo, é dual, por aglutinar duas palavras sinónimas: esperma e sémen.

próprio sujeito poético.

Consideramos que o estatuto de leitor nos confere a autoridade de recorrermos à intencionalidade não só da entidade lírica mas também da autoral, no sentido de proceder à descodificação deste enigma. Neste processo de avanço e recuo no texto, e de retrospectiva temporal, impõe-se evocar o homoerotismo em Ary – extensivo a familiares próximos que o «geraram» -, bem como o vício do álcool, que o terá conduzido à morte. Parece-nos, pois, fazer sentido aliar este silenciamento voluntário ao homoerotismo do sujeito poético que, embora não o assumindo, revela, à semelhança do seu autor, uma nítida oposição entre o que é e o que efectivamente gostaria de ser, uma vez que a sua condição de homossexual fá-lo enveredar por vias tortuosas que o deprimem e remetem ao pior dos castigos: a solidão.

Defendendo esta perspectiva, consideramos que o poema «Nocturno» (Santos,1994:63-64), incluído na colectânea *A Liturgia do Sangue*, silencia de forma ensurdecadora a verbosidade excessiva de Ary, podendo mesmo afirmar-se que, neste poema, o silêncio trespassa as palavras e propaga os seus sentidos, despertados, ao nível fonético, pela aliteração sussurante do “s” e entrecortados pela explosão das oclusivas presentes nas anáforas. Ao nível semântico, essa proliferação de sentidos é mobilizada pelos nomes empregues, pela gradação dos adjectivos e dos verbos. Ao nível estilístico, os diferentes sentidos ressaem através das hipálages, bem como pelo destaque dado às últimas palavras dos versos em branco, nomeadamente «... .. prostitutas ... marujos ... invertidos». Todos estes elementos concorrem para a interpretação do silêncio que encerram em si. Na realidade, se nos detivermos atentamente, sentimos o silêncio nas palavras e entre as palavras. A incerteza constante das acções, sedimentada pelas orações condicionais e comparativas bem como pelo conjuntivo, e agravada, ainda, pela apreensão suscitada pelo emprego dos adjectivos, essa incerteza, dizíamos, é quebrada pela adversativa «mas» aliada ao indicativo. No entanto, a realidade não é muito melhor que o pesadelo: o sujeito lírico considera-se um ser superior, um *arcanjo*, mas sabe que se encontra só, que «ninguém [o] segue» (ibid.,1994:63-64) e que está condenado, pois os «deuses» já vaticinaram o seu destino, destino esse que é o de «todas as prostitutas»(ibid.,1994:63-64), de «todos os marujos»(ibid.,1994:63-64) e de «todos os invertidos»(ibid.,1994:63-64). O sujeito poético julga, assim, incluir-se num mundo misterioso que permeia entre o sagrado e a libertinagem e do qual apenas ansiava que alguém, talvez «um «Deus»(ibid.,1994:63-64), lhe «abrisse os braços»(ibid.,1994:63-64) e o acarinhasse. A realidade, todavia, é bem mais cruel: o seu mundo pertence à esfera da libertinagem, onde não há lugar para deuses, apenas para «invertidos»(ibid.,1994:63-64), incluindo o eu lírico.

Na mesma esfera temática, articulando o tema do amor mal correspondido e o da

ambiguidade de sentimentos do sujeito poético, encontramos a composição «O soneto de mal-amar» (Santos,1994: 340), incluída em *O Sangue das Palavras* que nos apresenta, de facto, um eu poético refém de uma ambiguidade cuja origem se centra na relação amorosa com o outro e na qual o poeta assume, porque a isso se acha obrigado, uma postura activa de liderança. A imagem do outro é, simultaneamente, «mal e bem amada». O sujeito poético sente-se forçado nessa relação que é artificial e forjada e, ademais, encontra-se atormentado pelos «ciúmes». Porém, o poeta reconhece que, apesar destes problemas, sente a chama do «desejo» erótico e, sobretudo, confessa que, apesar de nunca ter tido a coragem de o fazer, nem no passado nem no presente, o outro possui ainda um estatuto importante na sua vida: quando está ausente, o poeta sofre; quando se encontra presente, é com ele que o poeta desabafa as suas mágoas; é também através do outro que se auto-identifica e se contradiz; o outro é «chão das palavras», é suporte sentimental para o bem e para o mal. Em suma, somente as *ternuras* do outro o reanimam de todas as agruras.

Na poesia de Ary dos Santos, a reciprocidade existente entre poesia e amor realça, como vimos, estados de espírito que vão do ciúme à indecisão amorosa, passando pelo desejo. Na incerteza dos seus próprios sentimentos, o eu lírico não quer reconhecer o direito à liberdade do outro, pois o desejo do corpo suscita ciúmes que o atormentam, que lhe causam dor. É esta dor que se encontra na base da falta de transparência para com o outro: oculta verdades e sentimentos. Steiner no seu artigo «As línguas de Eros» considera que «a *linguagem é em e por si própria plurilingue. (...) a enunciação articulada é o topo do icebergue dos sentidos submersos e implícitos. (...)Em nenhuma outra parte esta «interlinearidade» é mais interveniente, mais configuradora do que nas câmaras de ressonância do erotismo*».(Steiner, 2008:95). Octavio Paz, no seu livro *A Chama Dupla*, reflectindo sobre o ciúme, como óbice do erotismo, acrescenta a esse respeito um dado fundamental: o amor é a única alternativa possível para o poeta. Nesta conformidade, somente o amor confere liberdade ao outro, já que ele «*é a metáfora final da sexualidade. A sua pedra de função é a liberdade: o mistério da pessoa*»(Paz, 1995:78).

Este poema «Soneto de mal-amar» remete, igualmente, para elementos constitutivos da nossa imagem do amor, nomeadamente o da exclusividade. Este elemento é primordial no amor, porquanto requer correspondência da parte do outro. Nessa medida, cada um dos amantes não é livre na verdadeira acepção da palavra, uma vez que tem de se relacionar, apenas, com o seu parceiro. O amor único transforma-se, então, de acordo com Paz, em pedra angular de todos os restantes componentes do amor. É por intermédio dele que o amado passa de objecto a sujeito, de submisso a dominador; ao escolher o amor, o amado torna-se automaticamente um servo,

pela sua ânsia de “completude”. O amor é transgressor. As normas sociais são um obstáculo que se interpõe entre o sujeito desejante e o desejado: eis onde reside o problema do nosso sujeito poético que deseja, mas não ama de verdade, que sente necessidade de “completude” mas recusa ao outro a liberdade de decidir. Com efeito, ainda não acedeu ao território do verdadeiro amor que lhe permita «*a cedência da soberania pessoal e a aceitação voluntária da servidão*» (ibid., 1995:91).

Ora a falta de amor resulta numa angústia e num desencontro com o outro que a entidade lírica nunca conseguiu resolver e que é retomada nas palavras da cantiga «Estrela da tarde» (Santos, 1989: 58-59), seguramente, um dos mais belos poemas de José Carlos Ary dos Santos. Esta é uma composição de uma musicalidade notável, graças às longas e sucessivas aliteraões, às repetições de palavras-chave – «tarde», «noite», «boca», «beijo»-, ao emprego do mordobre⁶⁶, - «tarde»: «tardar», «entardecer»; à antítese «noite/dia», «alegria/tristeza», «vivendo/morreram»; às belas metáforas «noite de aromas», «estrela da tarde», embora a beleza da musicalidade e da retórica empregue não consiga esconder a tristeza da solidão (acompanhada) do sujeito poético: essa ambiguidade antagónica que o persegue dia e noite e o torna incapaz de ser feliz, na verdadeira acepção do termo.

Com efeito, a existência do outro é, paradoxalmente, motivo de alegria e de tristeza, é uma presença muito ausente, muito entardecida. O amor chega sempre tarde ao encontro, de modo que os momentos a dois, embora plenos de satisfação erótica, não correspondem na mesma medida em termos emocionais, porque são demasiado fugazes, fugidios. O acto erótico e a ansiedade dos amantes estão sujeitos ao tempo. *Chronos* partilha da sua felicidade, mas, também, da incerteza do seu amor, sendo que a noite é o momento de encontro erótico, por excelência, entre os dois amantes. Nestes encontros nocturnos, o desejo vence e os corpos encontram-se : «tardámos no beijo que a boca pedia», «ficámos, unidos, ardendo na luz que morria» (ibid., 1989: 58-59), «Foi a noite em que os nossos dois corpos cansados não adormeceram»(ibid., 1989: 58-59). Contudo, há uma nítida dificuldade ou até incapacidade de transubstanciação: são sempre «dois corpos» (ibid., 1989: 58-59) que se unem temporariamente, mas que não conseguem atingir, na plenitude, a estabilidade sentimental que o eu poético deseja encarecidamente. Tudo porque esta plenitude não resulta de uma relação erótica, ela apenas poderá resultar do amor. O acto erótico une os corpos. É momentâneo e efémero. O amor une

⁶⁶ Procedimento formal trovadoresco que consiste na repetição da mesma raiz de palavras com diferentes sufixos.

corpo e alma. O corpo padece, também, de efemeridade, enquanto a alma, atinge a eternidade, a intemporalidade⁶⁷.

Em plena sintonia com este aspecto dual do amor, surge o *topos* doce-amargo, de origem sáfica, que singulariza o *outro* pelo gosto agridoce: «Meu limão de amargura» (ibid., 1989:19), «Minha laranja amarga e doce» (ibid., 1989:87). Da acoplação destes dois tópicos, ressaí a figura do *amigo* num misto de «nó de sofrimento» (ibid., 1989:19) e de «mó de ternura» (ibid., 1989:19), apelidado de «Amêndoa amarga»⁶⁸ (ibid., 1989:23) e que dá título a uma canção de *As Palavras das Cantigas*. De facto, a relação entre o sujeito poético e o seu *amigo* é uma sensação paradoxal de «uma intensa e terrífica ternura» (ibid., 1989:23) que persegue, mas que «sabe a madrugada» e a «desespero» e que se encontra «rodeada por cardos por tantos lados» (ibid., 1989:23)). A dor emana, aliás, de dois ângulos: o da opinião alheia, mas principalmente o da impotência de querer e não ter, de desejar e desesperar. Essa dor é tão grande que o grito se solta, fruto da frustração pessoal causada por não conseguir concretizar nem assumir na plenitude o seu amor e o ser amado.

Como quer que seja, é na canção «Cavalo à solta» (ibid., 1989: 87-88) que, na nossa opinião, o desvendamento do enigma ousa transparecer. Na verdade, apesar de o *outro* continuar a ser visto como a sua «laranja amarga e doce» (ibid., 1989:87), apesar da relação entre ambos permanecer oximórica, com uma acentuada vertente erótica e marcadamente possessiva, pese ainda embora a constante preocupação do sujeito lírico pelo que os outros pensam e dizem, o certo é que, embora esta relação lhe continue a dar força e ânimo, a voz lírica apenas tem «coragem de correr contra a ternura» e é por essa razão que sente necessidade de explicar a sua ligação com este ser amado, simbiose de «amêndoa travo corpo alma amante amigo». Ora, quanto ao género, a ambiguidade dos termos empregues silencia a identidade do ser amado, contudo a palavra «amigo» desvenda-nos a que sexo pertence: é do sexo masculino este ser causador de tanta perturbação, amargura e, antagonicamente, de felicidade, ainda que momentânea.

Embora este sofrimento seja, em parte, infligido por um *statu quo* conservador e impiedoso, é em grande medida uma autoflagelação originada pelo seu egoísmo e pela dificuldade de assumir plenamente a relação amorosa que estabelece com o outro: «Mas tu és tu e eu sou

⁶⁷ O poema da canção «É tarde meu amor» (Santos, 1989:93-94) reitera o *topos* do desencontro amoroso motivado pelo «medo» da voz poética.

⁶⁸ Na *Obra Poética* intitula-se «Retrato de Amigo» (ibid., 1994: 276), com diversas alterações na letra.

eu/não vejo o fundo do nosso poço,/ o meu é meu, dá-me o que é teu/ depois veremos o que é nosso»⁶⁹ (ibid., 1989:24).

A mágoa é, no entanto, maior quando «o amigo» está ausente, como bem documenta «O meu amigo está longe»⁷⁰ (ibid., 1989:25). Nesta composição poética, em que a voz lírica padece da coita de amor pela ausência do amigo e em que a maior dor advém - como nos informa o preâmbulo - da total ausência de comunicação, não nos podemos limitar ao conteúdo textual, pois assim ficaríamos reduzidos a uma ínfima parte da mensagem. Com efeito, o silêncio envolto no facto de se tratar de uma imitação - que só por si já constitui uma forma de silêncio - das cantigas de amigo, em que o sujeito enunciativo é uma donzela que lamenta a partida do amado - sempre do género masculino -, gera inevitavelmente uma pluralidade de sentidos e de intenções. Pensamos que neste silenciamento se encontra a verdadeira mensagem: trata-se de duas entidades masculinas, uma - o amigo - que está longe e a outra - a voz lírica - que, qual donzela, sofre pela ausência, corpórea e comunicativa, do ser amado. Como quer que seja, o silenciamento do outro é uma constante na obra poética de Ary dos Santos: ou por pejo ou por necessidade de protecção.

Uma outra composição que favorece a nossa percepção de autocensura erótica em Ary dos Santos é «Canto franciscano» (Santos, 1989:95-96), um poema inscrito quer no livro *As palavras das cantigas* quer na antologia *Resumo*. Curiosamente, nesta cantiga, o poeta socorre-se de uma aparente alusão a S. Francisco, contudo, ela é rapidamente desvelada pela reiteração das sucessivas indagações. Com efeito, essas indagações revelam uma entidade com quem a voz lírica partilhou a sua intimidade e que agora se afastou, deixando profundas marcas e muita mágoa. O sujeito lírico silencia o seu nome e identidade através do recurso ao conhecido Canto Franciscano, contudo, a referência ao venerável santo, não se trata senão de um *equivocatio*, silenciando o nome do seu amante: Francisco. Com efeito, na terceira estrofe do poema o sujeito poético nomeia o seu destinatário de «pétala viva dos cerdos/rei das chagas e dos podres» (ibid., 1989:95), numa insultante alusão aos seus «vícios». Neste verso o *equivocatio* é desfeito, porquanto não se coaduna com as características professadas nem atribuídas a S. Francisco. Então o «Canto franciscano» é dirigido a um interlocutor que terá o mesmo nome do santo, mas cuja índole diverge da deste. Efectivamente, recuando no texto, apercebemo-nos que as perguntas retóricas dirigidas ao destinatário se destinam a questionar o reconhecimento de todo um destino em comum cujas marcas restam ainda indeléveis: «Por onde ficaste tu/que me ficaste

⁶⁹ «O meu é teu» é o título da canção que na *Obra poética* se intitula *Retrato do pronome possessivo* (ibid., 1994:281).

cá dentro/tenaz do fogo divino». E num arrebatamento de dor explica a importância que este «irmão» teve na sua vida atribulada: «uma espécie de fogueira/ de corpo que me deslumbra». Contudo, o sujeito lírico não tem capacidade para perdoar e, «incendiado», termina uma relação que lhe foi muito íntima, impondo na separação: « Meu irmão passa de lado/ - Eu sei como hei-de passar».

O tema do epílogo da relação amorosa une em parceria esta composição lírica – «Canto franciscano» – a uma outra cantiga intitulada «É tarde meu amor» (ibid., 1989:93-94). Com efeito, ambos os poemas reiteram o sofrimento causado pelo amante e pelo medo de amar, ambos denunciam a incessante espera do amor tardio, ambos confessam a persistência dos sentimentos e, por último, ambos formulam uma despedida final. A cantiga «É tarde meu amor» ilustra ainda magnificamente a intervenção espaço-temporal na desilusão amorosa: a lonjura do ser amado é inversamente proporcional à proximidade do sofrimento da voz lírica⁷¹. O uso significativo dos demonstrativos e os tempos verbais oscilam entre o espaço que o amante percorre - sempre longínquo - e o espaço íntimo do sujeito lírico - demasiado propínquo. De facto, tudo contribui para o desacerto dos amantes que, ou por ser «tão tarde» ou «tão cedo», não conseguem amar e, portanto, também não conseguem ser - «Quem puder lembrar e a seguir esquecer/não soube nunca ser não soube nunca amar» (ibid., 1989:19).

Na poesia de Ary dos Santos, a capacidade de amar anda intimamente ligada à capacidade de viver ou de sobreviver («Era o amor/amor perfeito/ .../ era o momento/de conjugar/o verbo ser/o verbo amar») (Santos, 1989:92)-, pelo que o seu percurso é o de busca incessante do amor, como se esse mesmo percurso fosse o de uma «voz à procura/do seu próprio lamento» (ibid., 1989:19)⁷², jamais alcançada, mas sempre perseguida - «amor nunca logrei /mas quis» (ibid., 1989:108). Nessa perseguição ininterrupta, sobressai a obstinação de quem deseja e de quem tudo fará para atingir o seu objectivo, pois ainda que padeça e que tenha de lutar «contra o tempo»⁷³ (ibid.,1989:28) e «o vento»⁷⁴ (ibid.,1989:19), a vontade é sempre mais forte e persistente - «Onde amanheço/Onde me espero/Onde anoiteço, mas quero» (ibid., 1989:119).

⁷⁰ «Cantiga de amigo» na *Obra Poética*. (ibid., 1994:295)

⁷¹ O uso propositado dos determinantes demonstrativos – «Aquele .../aquela.../aquele...» – tanto afastam os amantes como atribuem ao sujeito poético a dor intrínseca desse afastamento - «esta chuva/este frio/esta lama».

⁷² A cantiga «Meu amor meu amor» (Santos, 1989:19) corresponde, com alterações na letra e na mancha tipográfica, ao poema «O Rictus», inserido na antologia *Insofrimento In sofrimento*. (ibid., 1994:247)

⁷³ O tempo é um oponente na medida em que não se compadece com o sofrimento causado pela separação dos amantes.

⁷⁴ O vento personaliza as vozes que falam, propagando-se com o vento; por esse motivo, o vento revela-se um oponente já que dá a conhecer segredos que os dois amantes queriam saber silenciados e cuja

É igualmente nítido o esforço que o sujeito poético enceta para satisfazer o seu desejo amoroso, numa ânsia de «ser» e, por isso, trava uma luta titânica contra os elementos naturais, sociais, políticos e pessoais que interceptam a sua trajectória de vida. Nesse percurso, tem plena consciência de que se encontra constantemente perante um abismo que, de algum modo, o fascina e onde «na noite a voz do impossível» o apela e o conduz paulatinamente, qual hipnotizado, rumo ao seu fim (ibid.,1994:77).

Esse fim é recorrentemente associado a uma atracção erótica transgressora da moralidade e dos costumes, onde o erotismo reitera o seu carácter ambíguo e paradoxal: é libertador e repressivo, sublime e perverso. Nesta dualidade omnipresente, o eu lírico encarna, em simultâneo, «*duas figuras emblemáticas*» (Paz, 1995:17): o libertino e o anacoreta. Ambas aspiram à libertação pessoal face ao mundo onde vivem desajustadamente, procurando também a sua salvação. Porém, tal como o anacoreta, o erotismo do sujeito poético é, maioritariamente, solitário - «Dor do amor sozinho, o amor maior» (Santos, 1989: 25). As práticas sexuais em que se deleita encontram-se, em partes iguais, ao serviço do êxtase e da libertação das peias pessoais e sociopolíticas, pois quer ver-se desobrigado destas imposições, não quer ser condicionado por elas, daí procurar a sua salvação, não a mística, mas a que lhe é devida enquanto pessoa e enquanto poeta. Tal como o cenobita, pretende desfazer-se de todos os constrangimentos para chegar ao fundo da sua essência e poder ser ele próprio. Digamos que este Lúcifer gostaria de descer às masmorras do seu ser e iluminá-las, pois assim talvez tivesse coragem de se aceitar como efectivamente é e não como preferia ser, ou como os outros lhe exigem que seja. Esta luta, pessoal e solitária, encerra efémeros momentos de arrebatamento erótico que lhe proporcionam uma precária aceitação do eu, fundindo o corpo e a alma, o sexual e o espiritual, num encontro consigo mesmo, de bem-estar e de plena realização pessoal. Todo o resto é farsa.

Porém, tal como o libertino, também a voz poética impugna veementemente crenças, valores e ideais que pretendam submetê-lo a qualquer tipo de transcendência ou de religiosidade, porquanto o seu âmbito é o da maledicência, da irreverência, do ateísmo. A veemência que aplica na defesa destes seus princípios, coloca-o ao nível do ateísmo como credo – «*a libertinagem é uma religião ao contrário*» (ibid., 1995:19). Ary é libertino, na medida em que conjuga um acérrimo desprendimento de valores com um espírito excêntrico, aventureiro e desmesurado, porém sensível. A sua libertinagem é professada como ideologia. O erotismo encontra-se ao serviço dessa ideologia e, através dele, o autor combate os credos impostos pelos usos e

divulgação colide com a perpetuidade da relação: «E que a nossa aventura, /É no vento que passa que a ouvimos, /É no nosso silêncio que perdura». (Santos, 1994:67)

costumes. Contudo, como libertino, também ele sente dependência de alguém para se sentir completo e é, até certo ponto, «*escravo da sua vítima*» (ibid., 1995:19). Como ser incompleto, sente necessidade de “completude” para alcançar a sua felicidade, mas, como vimos, ou porque o outro tarda, ou porque está ausente, ou simplesmente porque a sua presença não preenche plenamente o sujeito poético, este expressa sempre amargurados sentimentos de insatisfação, de incerteza, de solidão e de uma terrível “incompletude”. Do mesmo modo que nunca consegue que o ser amado se submeta inteiramente à sua vontade, «*aos seus desejos e caprichos*» (ibid., 1995:20), assim exige sentir, por parte do outro, reciprocidade de sentimentos e de sensibilidades: esta ligação entre a escravidão e a autonomia gera, simultaneamente, prazer e dor.

Como quer que seja, o desejo erótico tece uma teia que aprisiona o eu lírico e da qual apenas de quando em vez a voz poética se liberta pelo esquecimento que o prazer lhe proporciona; outras ocasiões há em que fica refém da atracção sexual pecaminosa, socialmente reprovável e afunda-se na sua profunda solidão. A bipolaridade do seu comportamento transformou «*o esfomeado peditório de amor*» do poeta e a sua «*terrível orfandade*» (Correia, 1989:8) em ser altivo, maledicente e extravagante, como escudo defensivo da sua fragilidade. Em Ary, o sujeito poético torna-se sempre vítima de si mesmo e da sua maneira de ser, de pensar e de agir.

Conclusão

(...)
*Que longo o caminho andado
Desde o primeiro poema.
Quanta força quanto fado
Quanta tristeza serena.
Que longo caminho andado
Com tudo a valer a pena!*
(Santos, 1994:304)

O fim de um percurso reclama a análise do caminho percorrido e das etapas conquistadas. Pese embora ser nossa convicção que a obra lírica de José Carlos Ary dos Santos, pela sua versatilidade, poderá (e deverá) ser objecto de análise por outros prismas, temáticos, ou estilístico-formais, foi nosso intento abordar três vectores temáticos que intersectassem toda a sua produção literária: a palavra, o silêncio e o erotismo.

Sendo certo que a palavra é o cerne de toda a poesia, ela reveste-se de uma importância vital no caso particular de Ary dos Santos. Na verdade, na sua obra a palavra assume uma dimensão que não se confina ao uso enunciativo, nem ao lirismo puro e simples, mas abre-se em primeira instância a outros ditames, considerados socialmente mais úteis, e que se prendem com a consciência plena de que ser poeta é, também, ser responsável pelo futuro de um povo e de um país.

Nesta conformidade, o autor empenhou-se sempre, em termos pessoais e poéticos, no combate pela conquista de um futuro mais risonho e mais profícuo para a sociedade portuguesa, tomando a incumbência de dar voz e corpo em defesa dos mais desprotegidos ou dos mais fragilizados. Na verdade, era convicção do poeta que a palavra podia/pode gerar revolução e que o «Poema-Arma...sai das páginas impressas para se tornar voz e grito, carne e sangue, luta e vida» (Letria, 1978:14).

Nesta perspectiva, como será fácil compreender, a palavra usufruía de uma importância crucial, tanto mais que Ary, sendo um poeta nato, privilegiava e enaltecia a palavra.

A par da palavra, na poesia de Ary dos Santos, jogam em presença diferentes formas de silêncio. Na verdade, umas vezes por motivos políticos, outras por razões literárias, o poeta sente-se coagido, por um lado, a um silenciamento involuntário que, pelo seu carácter truculento, refuta liminarmente e, por outro, e por força de motivações pessoais, alturas há em que também o silenciamento voluntário se instala no corpo do texto.

Ora, na produção poética de José Carlos Ary dos Santos, não deixa é de ser curioso que a reacção do sujeito lírico a estas diferentes formas de silêncio seja tão díspar, conforme se trate de uma ameaça mais externa ou mais íntima. Na verdade, face ao regime político e à hipocrisia

social, o autor reage de forma abrupta e, contrariando todos os ditames exigidos na época, grita, ri, vocífera, insulta, provoca, afronta, sem medo nem peias, com a sua voz tonitruante e avassaladora, ousando enfrentar todos os que contra ele se manifestam e, agredindo-os verbalmente, justapõe a sua superioridade e o seu carácter narcísico. A sua originalidade advém justamente desta faceta corajosa que, de forma natural ou engendrada, o leva a um discurso profusamente estrepitoso, contrariando os preceitos explicitamente ordenados num tempo de silenciamento.

Perante o exposto, dificilmente se conformaria a obra poética de Ary dos Santos dentro dos cânones das teorias sobre o silêncio. Porém, se tivermos presente o facto que a palavra contém uma parte significativa de silêncio, então, observamos que muitas palavras ditas de forma tão torrencial estão repletas de silêncio. A particularidade é que esse débito verbal exagerado, além de ser gerador de um vazio criador de silêncio e, em simultâneo, simulador de *nonsense*, constitui não só uma nítida tentativa de desestruturar e de desfazer o poder da palavra, como também é uma tentativa de extinguir o poder instituído e de desestabilizar os valores instituídos.

Ary explora, assim, acima de tudo, esta dimensão sintáctica do silêncio correspondente à área do dizer por excesso, mas também a que corresponde à área do não dizer, motivadas ambas pela realidade da censura. Por esta via, o poeta denuncia o silêncio constitutivo que o limita na escolha de palavras (escolha essa que não decorre da simples necessidade inerente a qualquer acto enunciativo), e o silêncio local que o obriga à invenção e à substituição de palavras (forjando *equivocatis*, bem como outras estratégias discursivas e estilísticas), cuja dissimulação confere protecção ao autor, em tempo de opressão. Poderemos ainda considerar que o poeta também explora a dimensão semântica do silêncio, elegendo esse mesmo silêncio como um dos seus *topos*⁷⁵.

Na poesia de Ary conflui ainda o silêncio voluntário, por determinações pessoais, como vimos, o qual, constituindo o espaço do não-dito, emerge na pluralidade de sentidos, obrigando o leitor a uma actividade de busca permanente desses mesmos sentidos, cujas pistas o poeta vai disseminando pelo texto. O silêncio instala-se aqui, já não por imposição de outrem, mas por determinação do sujeito lírico que, voluntariamente, cala o seu sofrimento. A poesia surge então repleta de dor, de desespero e de amargura, revelando um ser que, pese embora a tenacidade

⁷⁵ Em *Insofrimento in sofrimento*, a tematização do silêncio surge em vários poemas da colectânea – desde «Epígrafe» (Santos, 1994:197) que o poeta denuncia a opressão exercida sobre as palavras e, consequentemente, sobre quem as pronuncia. Contudo, é em «In sofrimento» (Santos, 1994:201-218) que o silenciamento é abordado com maior acuidade, através da denúncia da tortura, do medo e do sofrimento generalizado.

das suas decisões, sente que se aproxima paulatinamente de um fim desonroso e do qual sente vergonha.

Eis o ponto fulcral de interligação entre o silêncio e o erotismo: o que a enunciação silencia é desvelado pela busca incessante de sentido desse mesmo silêncio. Nestes momentos, o sujeito já não vocifera mas grita, já não ri mas lamenta, já não investe a sua voz altíssima mas silencia-a, já não se expõe de corpo e alma mas refugia-se em antros noctívagos de pecado e clandestinidade. O erotismo não se restringe, por conseguinte, ao combate político nem à afronta nem ao abalo de consciências; ele alarga-se a um domínio muito mais íntimo, revelando uma dor incomensurável causada, ora pelo desencontro amoroso, ora pelo pudor em revelar a sua verdadeira identidade e a do seu amigo. Com efeito, o desejo do poeta e a sua realidade, o ser e o parecer encontram-se em pólos antagónicos e inconciliáveis, perpetuando até à exaustão a imensidão da sua dor. Só então o poeta se cala.

Como quer que seja, por vontade própria ou por exigência de terceiros, na produção literária de Ary dos Santos a questão que se coloca é sempre a do silenciamento (enquanto função de *tacere*), uma vez que toda a sua poesia se reveste de um silêncio ao nível da própria enunciação, cuja voz diz, quase sempre, por excesso ou cala profundamente as razões do seu desespero.

Por tudo quanto temos vindo a expor, parece-nos que confinar a poesia de Ary dos Santos ao combate político contra o regime instaurado pelo Estado Novo seria coarctar uma parte significativa da sua obra lírica e restringir a sua poesia à sua componente político-literária. Do mesmo modo, referir a sua obra apenas pela notoriedade das suas canções seria outra forma de estropiamento.

De um modo ou de outro, José Carlos Ary dos Santos consegue aliar a sua veemente veia lírica a uma vocação rítmica inata, conferindo musicalidade à sua poesia. Impõe-se dizer que o carácter repentista do autor e a sua musicalidade intrínseca conferem à sua poesia uma versatilidade tal que nem o lirismo dos poemas condiciona a música, nem a música condiciona a composição lírica, coabitando ambas numa simbiose profícua mas, simultaneamente, independente. Plenamente consciente do preconceito existente relativamente à poesia cantada, José Carlos Ary dos Santos justifica deste modo a sua opção:

Ao contrário do que pensavam certos puritanos da pena e do papel, eu já nessa altura entendia que a popularidade, utilizada de uma maneira correcta, podia conduzir, nas condições que então existiam, a uma intervenção poética e política mais eficaz. Se a

Desfolhada não tivesse ido para o ar, muito menos gente teria lido então poemas de combate como “S.A.R.L.”, “A Pesca” e “O Turismo”. Não me arrependo do meu passado, porque creio que a minha entrada nos festivais da RTP foi, ao tempo, uma pedrada no charco. (Neves Jr., 2005:105)⁷⁶

Ary e a sua obra poética constituíram, inequivocamente, «Uma pedrada no charco» na literatura e na música portuguesas, por tudo o que os seus textos revelaram e ainda por tudo aquilo que calaram.

⁷⁶ “O Poeta morreu – a voz continua”, in *Diário de Notícias: Suplemento de Domingo*, 22 de Janeiro de 1984: 38-40.

Anexos

ANEXO 1 — Entrevista a José Jorge Letria⁷⁷

⁷⁷ Entrevista gentilmente cedida pelo autor, realizada na Sociedade Portuguesa de Autores no dia 5 de Novembro de 2009.

“Vinte e cinco anos depois da morte de Ary, é normal a curiosidade que a exposição tem suscitado, uma vez que se tornou um autor quase mítico”

Li esta frase da sua autoria no site da SPA, aquando da divulgação da exposição “Ary dos Santos – A Força da Poesia”. Gostaria de lhe perguntar se considera que, efectivamente, Ary tem granjeado dessa auréola de mito. Ou se, ao contrário, algo na sociedade portuguesa tem impedido que o valor do poeta se liberte das peias sociais, políticas e das orientações pessoais do homem-poeta.

Ary é um poeta maldito, visto como elemento extra-literário porque vinha da literatura, mas levava-a para outros domínios. Basta dizer que gravou quase tudo o que escreveu, não escrevia para a gaveta. Por isso, tinha uma relevância mediática quer dos festivais da canção, quer de outros programas de televisão, que não se coadunava com a comunidade literária. Daí que não seja reconhecido pelos seus pares. Ele tinha noção de tudo isto e sabia que ia pagar, na posteridade, um preço muito alto.

Há dois Ary: um do pré-25 de Abril e outro do pós-25 de Abril. O primeiro era um poeta comprometido, mas era sobretudo um poeta lírico; não apareceu muito nas sessões que fazíamos, não se expunha muito. Depois do 25 de Abril assumiu uma visibilidade que não tinha antes e seguiu esse caminho de visibilidade mediática.

Era uma figura visível e exposta; era rebelde; não ocultou a sua homossexualidade – confessou-o num programa de Joaquim Letria, na RTP2, o que foi um acto de coragem, mas também de provocação. Morre cedo. Tudo isso contribui para a sua mistificação.

Se tivesse morrido mais tarde, diria dez anos mais tarde, já não teria o mesmo impacto. Quando morre ainda está nos comícios, ainda lê poemas de intervenção. Se fosse mais tarde, a aura da revolução já não existiria, a vida política portuguesa adquiriu outros rumos e ele também o teria feito.

Eu comparo Ary a Bocage – ambos boémios, automarginalizados, repentistas, muito talentosos. Quando Ary percebe que vai morrer, escreve uma série de sete sonetos, uma espécie de testamento poético. Doa o seu património ao PCP, inédito até ao momento.

O facto de não ser reconhecido penaliza-o, mas sabia que o grau de exposição criava muitas invejas, mesmo dentro do próprio partido havia pessoas que o invejavam profundamente. Inveja também dos outros autores que não tinham tanto reconhecimento e aceitação. Os críticos literários ignoravam-no, pura e simplesmente não escreviam sobre ele, nada. Nem bem nem mal. Bom... mal, tinham receio de dizer. Ary não era nada meigo para quem dizia mal dele.

Ary era militante do PCP. Como lidou o partido com as suas orientações sexuais? Ary sentiu algum tipo de pressão do partido?

Não, nunca foi pressionado até porque não se calava. Ary está ligado ao PCP desde 1969. Era amigo de Ruben de Carvalho desde a juventude. Ary viveu o drama dos homossexuais que queriam filiar-se; a ideologia do partido não aceitava de bom grado a homossexualidade, por isso, foi complicada a filiação dessas pessoas. Mas Ary exigiu que o aceitassem. Dizia sempre “Ou me aceitam como sou ou não me aceitam”.

Na altura, na área do teatro, da literatura, havia um número de militantes assumidamente homossexual. O PC iria perdê-los se não os aceitasse e não estava em condições para o fazer porque eram muitos. O PC foi sempre um partido de ideias muito conservadoras e teve dificuldade em lidar com esta situação. E tudo isto porque havia a ideia que um homossexual não se portava bem na prisão, era mais frágil, mais facilmente manipulado – e o PC não tinha razão para pensar assim, porque tinha na prisão Júlio Fogaça, que era homossexual e que era um homem de muita coragem, mais tarde banido do PCP, mas que nunca deixou de ser comunista.

Ary não é discriminado pelo partido nem nunca se autocensurou quanto à sua opção sexual. Era frontal e não teve problemas em admitir as suas opções sexuais, aliás no programa que já referi, da RTP2, disse duas coisas que chocaram Portugal: que era homossexual e que odiava o pai. Aquilo provocou um terramoto. Mas ele não se importava e dizia “Ou me aceitam assim ou não me aceitam”. Mas ninguém ousava contrariá-lo porque ele punha-se a vociferar, com aquela voz troante e com aquela gesticulação. Todos o temiam.

Ary é prejudicado, sim, mas pela visibilidade mediática e por o considerarem panfletário.

Há quem considerasse (ou considere) que a poesia de Ary foi avassalada pela música, perdendo, por esse motivo, grandiosidade. Como se pode convencer alguém dizendo que “o que anda de boca em boca” também é POESIA?

Escrever para ser cantado é um acto menor, quem disse isso está agora a escrever para o fado, para fadistas como o Carlos do Carmo, a Mafalda Arnauth e outros. É puro preconceito que já se tinha manifestado quando Alexandre O’Neill e David Mourão-Ferreira escrevem para Amália. Muitos vieram dizer que isso era minorizar a poesia. Mas aos que dizem que Ary é um poeta menor por escrever para ser cantado, eu respondo: leiam “Estrela da Tarde”, um dos mais belos poemas que já se escreveram em Portugal. Alguns dos grandes momentos de Ary estão nas

canções. No entanto, a poesia dele pode ser lida autonomamente. Podemos ler o poema independentemente da música e resulta na mesma. Ary era, em certos momentos, genial. O Tordo tocava--lhe umas notas e ele compunha o poema com uma facilidade notável.

O canto de intervenção teve um papel primordial no ante-25 de Abril. Considera que canções como “Tourada”, “Desfolhada” e outras são, com toda a propriedade, cantigas de intervenção?

Sim, eram. Repare que Ary escreveu as canções com o objectivo de provocar impacto, de provocar reacção; moral, em relação ao conservadorismo do país, mas também política. A “Tourada” é uma canção de reacção política.

O que acontecia é que os cantores de intervenção não reconheciam o Ary como um dos deles, falo mesmo por mim. Ele, antes do 25 de Abril, não aparecia muito, nem dava muito a cara, como nós. Basta dizer que ele surge abertamente pela primeira vez em Março, no Coliseu e quando entra em palco leva uma vaia monumental. Mas, logo de seguida, diz “SARL” e “Poeta Castrado, Não” e levou uma ovação também monumental. Porque de facto a sua presença, a sua gesticulação captava a atenção e a simpatia das pessoas. Era muito teatral.

Podemos considerar essas canções de intervenção: põem em causa a ordem estabelecida.

Se, até ao 25 de Abril, Ary não se junta muito, depois do 25 de Abril integra-se com os cantores de intervenção, vai aos comícios, às festas, nós cantávamos e ele dizia poemas. Não tinha ouvido musical, mas tinha uma intuição e uma musicalidade intrínseca. Era genial, uma força da natureza.

Sabendo que uma significativa maioria do povo português era analfabeta, como é que compreendiam a mensagem cifrada?

Os cantores de intervenção embora cantassem poemas seus ou de outros (como a Sophia) tinham a preocupação em escolher e cantar poemas acessíveis. Quando José Mário Branco canta “Perfilados de Medo” da Natália Correia, todos o compreenderam. Quando representei “O Breve Sumário da História de Deus” de Gil Vicente, aquando da crucificação de Cristo (era eu que fazia de Cristo), o hino final era “Soltem os Encarcerados” (Os Delfins depois adaptaram-no e cantaram “Soltem os Prisioneiros”). Todos entenderam quem eram os encarcerados... Peniche, Caxias..

A palavrosidade do poeta é avassaladora. Como se conseguia dizer tanto em tempo de “silêncio”?

Ary era muito eficaz naquilo que dizia e escrevia. Não podemos esquecer que era um publicitário; sabia muito bem utilizar as palavras, além de que era torrencial, uma máquina de palavras.

A verbosidade dele fazia parte da sua imensa força interior. A sua presença, com aquela voz e o seu gesticular, impunha-se. Sabe que em tempo de silêncio, de mordança, de censura ouvia-se pouco mas, por isso, quando se ouvia, ainda se ouvia melhor. Como disse, antes do 25 de Abril, Ary limita-se a escrever poemas, não é um poeta muito comprometido, não está em sindicatos, em reuniões...

Ary teve um livro apreendido pela PIDE/DGS, mas nunca foi preso, mesmo quando provocava propositadamente as autoridades. Qual seria o seu “santo padroeiro”?

Ary intervém mais fortemente depois do 25 de Abril, fazia canções provocatórias, mas não estava indiciado como perigoso, era apenas provocador. Perigoso era o Zeca Afonso com “Os Vampiros”. Agora Ary, não, nem sequer era conotado com um partido. Não se expôs muito. Mas não podemos esquecer que Ary conhecia muita gente influente, prendê-lo seria um escândalo. Por exemplo, era muito amigo de Fernanda de Castro, uma mulher do regime, com quem manteve uma relação quase filial, muito próxima. É ela quem o promove nos circuitos literários. Além disso, Ary era um snob.

Ary era contraditório; era um poeta militante, comprometido, mas o modo como vivia era a de um homem da alta burguesia. Ele nunca abdicou disso da sua forma de se vestir, vestia impecavelmente. Era capaz de aparecer num comício de casaco de veludo, gravata de seda e sapatos italianos, de pala, enfim, era muito requintado. E era muito corajoso: ou o aceitavam como era ou não. Nunca se armou, como muitos outros, em proletário, nunca vestiu uma t-shirt, primeiro era gordo e não lhe ficava bem, segundo não abdicava de andar bem vestido. Por exemplo, em viagens ao estrangeiro, nunca ficava, como nós, em casa de camaradas e amigos, pegava num táxi e ia para onde já tinha combinado, não se misturava, tinha uma vida à parte. Mas era a vida de alguém muito só. Muitas vezes pedia que fossemos para casa dele à noite. Tinha medo de estar sozinho. Era muito só.

Tinha os seus contactos homossexuais, mas tratava muito mal essas pessoas que viviam à sua volta. Era muito provocador. Cortou relações com a família desde muito cedo, nomeadamente

com as irmãs. Com uma delas reconciliou-se meio ano antes de morrer. Ary nunca conseguiu resolver o seu problema de infância. Aliás, tem dois sonetos, um sobre a mãe e outro sobre a infância, onde demonstra que é um menino mimado que quer amor, carinho; quer aplausos, reconhecimento; queria provocar e ser aceite; queria dizer poemas e ser aplaudido. Precisava que gostassem dele e de ter gente à sua volta.

Era homem de muitas inimizades? De que ordem? Pessoais, políticas,...?

Sim. Era um homem de extremos e de muitas inimizades, suscitava ódios de estimação. Havia pessoas a quem odiava, mas também pessoas que o odiavam profundamente. Ele transformou estes ódios pessoais em ódios políticos, ódios de homossexuais, dizia sempre “odeio estas bichas”; muitos ódios também de escritores.

Repare, quando o PCP era forte, Ary teve o apoio todo do partido e dos militantes. Teve aquilo que é o sonho de todo o autor, foi reconhecido e muito aplaudido. Teve uma aceitação espantosa. Nos comícios tinha imensa gente a ouvi-lo, a aplaudi-lo, e conquistou um público que não se limita a nele reconhecer versos. As pessoas gostavam de o ouvir; ele fazia-se ouvir e a sua presença impunha-se.

Além de tudo, tinha o dom de provocar; se odiasse a pessoa, provocava ainda mais. Alguém que não gostasse dele e que o dissesse, era o fim. Respondia à pessoa com dezenas de impropérios, muito piores do que aqueles que lhe tinham chamado.

Não esqueçamos que Ary pesava cerca de 120 quilos, era um homem possante, com uma mão enorme, o seu aperto de mão era forte; era vigoroso e, nesse aspecto, muito viril, aliás, ele dizia muitas vezes “eu sou homossexual, não sou bicha”. Portanto, uma bofetada de Ary fazia moça, aí pois fazia...

Mas era um poço de contradições, de provocação e de ruptura, de ruptura consigo próprio. Para dar um exemplo, uma noite em Junho de 1984, eu e uns amigos estávamos na casa dele quando ele caiu e desmaiou. Tinha bebido muito e, quando acorda, apercebe-se pela primeira vez que está doente e entra em pânico. Então, refugia-se em casa da irmã, Rosário, com quem não falava desde que saiu de casa aos 16 anos. Reconciliou-se com ela só para ter companhia e apoio na doença.

A aceitação do que efectivamente é, o que preferia ser e o modo como os outros lhe exigiam que fosse, foram aspectos que Ary nunca conseguiu conciliar, pois não?

Ary, não esqueçamos, era publicitário. Além disso, era politicamente incorrecto e transgressor. Tinha uma estratégia de eficácia na palavra que levava as pessoas a não poderem ignorá-lo. Como publicitário que era, sabia fazer passar a mensagem, sabia exactamente que palavras empregar, sabia dizer poemas e com aquela pujança física era impossível ignorá-lo. Ele fazia-se ouvir.

Comparo sempre Ary a Bocage. Ambos têm uma vida paralela à obra, que se sobrepõe à própria obra; a imagem do homem esmaga a imagem do poeta, passa além do poeta.

Ary tinha consciência do que se dizia dele, mas aniquilava os que diziam mal dele. Foi, contudo, ignorado pelos críticos que, curiosamente, após a sua morte escreveram alguma coisa, mas, em vida, ninguém escrevia sobre ele. Era ignorado. Ary tratava-os mesmo mal. Mesmo outros poetas o ignoravam, menosprezavam, sempre com o preconceito de que a sua exposição mediática era sinónimo de mediocridade, nomeadamente, António Ramos Rosa, a quem Ary tratou muito mal.

Ary escreveu um prefácio para o meu livro Dias Cantados – o único que escreveu - e nele fala sobre a sua prática como poeta, da poesia.

Escreveu isto em poucos dias. E neste prefácio percebe-se como Ary era exigente com a sua poesia. A sua qualidade média era muito alta. Escreve, por exemplo, “As Portas que Abril Abriu” muito rapidamente, numa cadência de palavras espantosa. A torrencialidade de palavras e de textos para canções é incrível. Davam-lhe a melodia, pedia o “monstro” (dois versos para vera métrica, com tónicas e átonas) e ele produzia a partir disso. Era muito teatral, fechava os olhos e, sempre acompanhado do seu gin, abanava a cabeça e produzia. Era autofágico. Ele bebia muito quando escrevia; escrevia muito sob o efeito do álcool. O álcool não o impedia de produzir, antes pelo contrário. Mas era muito profissional, quer quando apresentava uma campanha publicitária, onde era rigorosíssimo, quer como poeta. Em tudo era um super profissional. As suas campanhas eram fantásticas, vendia todos os produtos. Tinha paixão por tudo o que fazia.

Quando adoece, eu converso com ele quando já está transfigurado e tinha perdido uns 40 quilos. Disse-lhe que devia escrever coisas novas, sem ser de intervenção, afinal a revolução já tinha dez anos; devia seguir outro caminho. Ele disse que já tinha poemas novos – não tinha nada.

Morre em casa, cercado de gente que se apropriou dele. Gente ligada às suas amizades homossexuais. Visitei-o com o Joaquim Pessoa, deu-me um manuscrito e, aí, fiquei deveras impressionado com a sua caligrafia clara e perfeita. Esteve sempre lúcido e sempre exigente consigo mesmo.

No funeral, que se realizou aqui no auditório da SPA, vê-se que é uma pessoa popular, era um poeta do povo. As filas de pessoas davam duas voltas ao quarteirão, havia muita gente de

esquerda, mas também muita gente de bairro, muitas mulheres de avental. Ele frequentava muito o Bairro Alto e era muito comunicativo e extrovertido, ainda que disfarçadamente extrovertido.

Essa faceta de extrovertido era, então, uma farsa?

Era. Ele é muito frágil, é um cristalzinho. Teve uma infância muito perturbada. Os pais não se entendem. A mãe morre. Ele zanga-se com toda a família. Morre o irmão, de amor. Ainda pensa legar o seu espólio ao sobrinho Diogo, mas mais tarde apercebe-se que não pode, tem de deixar em mãos mais seguras.

Enfim, teve uma infância e adolescência infelizes. Sente-se só e desamparado, mas teve a sorte de ter uma voz tonitruante, de ser fisicamente forte. Assim, a sua presença não pode passar despercebida a ninguém e ele fazia questão que não passasse.

Curiosamente, os grandes amigos dele são heterossexuais. Nunca a questão da homossexualidade era discutida, apenas quando ele a abordava, normalmente para falar “daquelas bichas”. Era uma figura especial, vítima do preconceito.

É necessário fazer uma antologia crítica da sua obra. Ele é um poeta multifacetado. Escreve teatro, poesia, publicidade. Porém, em tudo o que faz é um poeta. É sempre um poeta a fazer de dramaturgo, de publicitário, etc.

Estava sempre muito atento à vida, é um poeta da vida.

O poeta que ele mais admirava era Lorca. Também Neruda, Nazim Hikmet e Maiakovski. Deste último adorava a rima, que era troante, e o palco. Tal como Maiakovski, é possante e pujante.

As suas figuras-ídolo femininas são Fernanda de Castro, sem dúvida a que mais admira, e Natália Correia, com quem se incompatibiliza, a política separa-os, mas é ela a sua grande escola. Curiosamente, Ary dizia muito mal de Natália, mas só ele é que o podia dizer, os outros não. “Só eu é que digo mal da Natália, mais ninguém”, dizia.

Para terminar, acho que falta uma grande biografia do poeta, feita com rigor, isenção e distanciamento, não deve ser feita por alguém ligado ao PCP. E falta também um grande musical sobre ele. Não é fácil porque é necessário alguém que tenha boa voz, mas Ary dá um grande musical.

Anexo 2 — Entrevista a Ruben de Carvalho⁷⁸

⁷⁸ Entrevista gentilmente cedida por Ruben de Carvalho e realizada no dia 30 de Novembro de 2009, na Câmara Municipal de Lisboa.

RC- Qual vai ser o assunto da sua dissertação?

LC- Vou baseá-la em dois pontos: o silêncio e o erotismo.

RC- Então, eu vou tentar falar de alguns aspectos que considero importantes para o seu trabalho.

Sabe que quando se fala do silêncio de um autor, de um poeta ou até de um outro tipo de expressão artística, há dois tipos de silêncio: há o silêncio próprio e o silêncio imposto. Ou seja, qualquer autor tem, digamos, as suas zonas de silêncio e aliás, de certa forma, não se pode dizer o contrário, isto é, tudo o que faz é rotura das suas zonas de silêncio, porque é o que sai, mas, para além daquilo que sai, muito mais está lá. E isso, digamos, é uma área de silêncio que se descobre pela diarística, que se descobre pela correspondência, pelos testemunhos, mas que pelas suas próprias características é um bocado secreta, difícil de desvendar. Eu há dias estive a ver o que está a acontecer, ou está em vias de acontecer, com Maria Gabriela Llansol e foram descobrir 56 diários. É evidente que teremos a parte ruidosa da obra que é aquela que está escrita e publicada, e a outra parte, que são os 56 diários, que foram, até agora, completamente silenciados. Depois há o silêncio imposto, o silêncio repressivo, o silêncio censório que, mesmo esse, podemos abrir uma chaveta porque há o silêncio censório, imposto, violento, posterior à concretização da obra e que impede a sua divulgação e há o silêncio que pela pré-existência desta situação, o autor acaba por se impor a si próprio e, portanto, já não é um processo interno de diálogo consigo próprio entre o que dizer e o que não dizer, o que calar e o que dizer, mas em que o juiz é exclusivamente o próprio; e há um outro tipo de silêncio em que há um juiz terceiro, exterior que gera uma situação que impõe o silêncio. Ora bem, eu dá-me ideia, daquilo que conheço do Ary, que nem numa coisa nem noutra ele é particularmente exemplar, significativo como um autor silencioso. E isto tem que ver, por um lado, com as suas idiossincrasias, a sua maneira de ser e, por outro lado, com o seu próprio percurso ideológico, cultural, político e autoral também, porque há na obra do Ary várias fases que podem ser caracterizadas formalmente, pela sua poética, são-no também caracterizadas, e até mais, talvez mais profundamente caracterizadas pela componente ideológica e, em última instância, pela componente política. O primeiro livro do José Carlos, o Asas, um livro que aliás ele renegava, que não aceitava (diz que é um livro de juventude), é de facto um livro menor, mas que indicia uma influência poética que tem muito que ver com o tardo-romantismo, com os grandes dramas, à mistura com a juvenildade, as paixões, as insatisfações, um problema comum àquela geração, e não só, mas que é o problema religioso, da relação com Deus, a crença, a recusa da crença, digamos, essa temática do tardo-romantismo. E esta influência, eu acho penso que se

mantém na primeira fase da obra do José Carlos em A Liturgia do Sangue, aliás só o nome, indicia logo isso.

O Zé Carlos tem depois duas influências muito grandes, directas, pessoais: a primeira foi Fernanda de Castro e a segunda foi a Natália Correia. A Fernanda de Castro era uma senhora do regime (a tia Fernanda como o Zé Carlos lhe chamava), um bocado particular. Para já, o próprio marido, António Ferro, é um homem inquestionavelmente do regime, é o homem que faz as entrevistas com Salazar, que faz o SNI, mas é um homem com conflitos graves dentro do regime, até porque o regime foi sempre, até ao final, uma manta de retalhos onde convergiram várias tendências, algumas delas, se não houvesse um elemento unificador, aliás, vários elementos unificadores, uns endógenos outros exógenos, não teria nenhuma condições de se entender, porque pôr juntamente monárquicos e modernistas é uma coisa que manifestamente não cola. António Ferro é um homem que vem dos modernistas e estão também lá os homens que sonharam, até ao Marcelo Caetano, com a reconstituição da monarquia nos moldes da solução espanhola. Este caso de amor entre os modernistas e os regimes autoritários, que começaram o Marinetti em Itália, e o Celina em França, é um caso complicado, é uma situação complicada e, note que o caso mais acabado disto acaba por ser o caso da revista Panorama mesmo depois do Ferro estar no SPN e depois no SNI onde, se for ver o panorama, tudo o que é e que viria a ser modernista, realista, neo-realista, realista assim-assim, tudo passou por lá. Desde o Pomar, à Maria Caeiro, tudo passou por lá e, mesmo dentro do regime, digamos que o Ferro é um homem que acaba por perder, nomeadamente no equilíbrio de forças e no conflito final com Duarte Pacheco, por causa de Lisboa. Duarte Pacheco ganha e o Ferro perde e o grupo de rapazes com talento, de que o Ferro falava a Salazar nas entrevistas, acaba um pouco por se ir afastando. Há uma faixa de gente da órbita do regime, por exemplo, em matéria de escritores, que acaba na criação da Sociedade Portuguesa de Autores e até que acaba com verdadeiras situações de rotura, muito mais tarde nos anos 60 com o caso do Luandino Vieira, que é o caso do Paço D'Arcos e então nas artes plásticas e nas Belas-Artes a confusão é muito maior, porque muita gente das belas-artes tinha coisas na Panorama e, portanto, a situação era muito confusa. E um protagonista disto é António Ferro e a mulher, com a agravante que eram pessoas com um mundo invulgar; António Ferro tinha ido para o retiro dourado da embaixada, a Fernanda tinha ido com ele, era uma pessoa particularmente culta e, inclusivamente, cultivava um bocado um universo, como aliás depois a Natália o vem a fazer também, que é uma certa herança do século XIX, e que é o mundo dos salões literários e do culto da beleza feminina. E

Ary entra muito por esse caminho. Esta primeira fase é muito importante para o Ary, por um lado, do ponto de vista pura e simplesmente cultural, uma questão de cultura geral, de familiarização com os clássicos; por outro lado, a Fernanda de Castro é uma excelente crítica literária e exerce sobre a poesia do Zé Carlos uma influência revisora, pedagógica muito grande, aperfeiçoando-lhe a escrita. Depois proporciona ao Zé Carlos e sugere-lhe o primeiro prémio que ele ganha que é com a O Tempo da Lenda das Amendoeiras, uns jogos florais que se fazem no Algarve, mas que é a Fernanda de Castro que o empurra para concorrer. Aí O Tempo Lenda das Amendoeiras já é a obra de exercício quase escolar, digamos que é o exame final do curso com a Fernanda de Castro, já com uma desenvoltura da escrita e uma qualidade vocabular diferente, com uma grande influência medieval. Ainda não por influência da Natália, já que o que os vai aproximar é a mútua paixão pela poesia trovadoresca, picaresca, é a Natália a fazer a Antologia da poesia erótica e satírica e o Zé Carlos, com o pendor sarcástico e satírico, mesmo obsceno. O Zé Carlos, depois de A Liturgia do Sangue, escreve...

LC- Nós, os loucos nunca veio à estampa?

RC- Não e duvido que tenha existido. Repare, há uma coisa que tem de saber, o Zé Carlos era um mentiroso compulsivo, aliás, é um pouco característico daquele tipo de personalidade. Quando estava a morrer disse que estava a fazer três livros: um era um livro de sonetos, outro era uma antologia de letras de canções e outro era um livro de memórias. Ora, os sonetos, estava efectivamente a fazer, fez doze, penso eu, que nós publicámos e eram os que estavam feitos. O Zé Carlos tinha uma técnica e, como sabe, o soneto é uma técnica e ele era muito destro na utilização da técnica do soneto, de maneira que o fazia com uma certa facilidade. E, a partir de certa altura, à medida de que o tempo foi passando e em que foram faltando as Fernandas de Castro e as Natálias, o Zé Carlos, que tinha tendência para a facilidade, para a rima fácil, optou pelos sonetos, já que, tendo facilidade em rimar e apanhando a melodia da métrica, é uma técnica simples. Em relação às letras das canções, tudo o que ele tinha feito foram duas folhas escrita onde tinha feito uma escolha das canções, nas quais eu agarrei e fiz eu o livro. Quanto ao livro de memórias, a única coisa que tinha feito era o título que, por acaso era bom e que era Da estrada da Luz à rua da Saudade. Não escreveu nem nunca escreveria, porque o Zé Carlos não tinha, nem de perto nem de longe, disciplina para escrever prosa, quanto mais um livro de memórias. Não tinha e mesmo o estado de saúde em que já estava, não lho permitia, mas mesmo que assim não fosse, o Zé

Carlos não era o tipo de pessoa que se sentasse à mesa duas horas por dia a escrever, nem pensar em semelhante coisa.

Bom, mas o livro que vem a seguir é o Adereços, Endereços e depois as coisas começam, há aqui mais um terceiro elemento, além da Natália e da Fernanda de Castro, que desempenha um papel importante, Zé Carlos acaba por arranjar emprego numa agência de publicidade. Ora bem, está por fazer e era um trabalho que merecia ser feito, numa área de estudos culturais, sem dúvida, mas também de um ponto de vista literário, e não só, que era a existência da publicidade e o aparecimento da publicidade em Portugal. As agências de publicidade surgem no mundo no pós-guerra, muito por influência do alargamento e da crescente presença do capitalismo americano e dos métodos comerciais dos americanos, mas em Portugal, acontece que mesmo quando há um primeiro esforço de industrialização em Portugal, com o ministro Ferreira Dias, e começam a aparecer e a generalizar-se o produto-consumo, a revolução deste produto-consumo, nomeadamente do doméstico atinge maioritariamente o público feminino do pós guerra porque a componente industrial do produto-consumo doméstico é fundamentalmente a mulher que é atingida: é o ferro de engomar, são as máquinas de lavar, os electrodomésticos da cozinha, os detergentes, mas também a moda, a roupa; em relação ao homem a publicidade confina-se aos carros que nessa altura não têm a expansão que têm hoje. Daí a necessidade do aparecimento das agências de publicidade. As primeiras agências publicitárias que apareceram em Portugal eram aliás propriedade de estrangeiros: uma, a Suisse publicidade do Moss, outra é a Zeigler publicidade internacional de um alemão. Em ambas trabalhou o Zé Carlos. E estas agências foram buscar para trabalhar quem? Havia aqui um pequeno pormenor: quem é que nesta terra tinha uma ligação e um conhecimento maior das pessoas comuns? Evidentemente pessoas, de uma forma geral, de esquerda, muito da área neo-realista, que era praticamente esmónica na altura ou, pelo menos dominante no panorama literário e artístico e, portanto, o que acontece é que temos o grupo Cuf, o Banco Espírito-Santo, as lâmpadas Philipps, todos a fazerem publicidade com uma data de comunistas lá dentro, todos a pintar, a desenhar, fazer slogans e textos, etc. O ambiente da publicidade foi até ao 25 de Abril, um ambiente fortemente de esquerda, política e culturalmente de esquerda, e onde pululavam desde o Alves Redol até ao Pomar, passando por todos, a Maria Caeiro, etc. Ora o Zé Carlos ao começar a trabalhar em publicidade muito novo, acontecem duas coisas, uma é que se dá uma nova evolução do ponto de vista político-ideológico, é evidente que, sujeito a esta exposição de convívio quotidiano com esta gente, ele vai deslizando para a esquerda. O Zé

Carlos vinha de uma família extraordinariamente conservadora, reaccionária. Aliás, ele tem um tio que publicou um livro intitulado Como nascem, como vivem e como morrem os criminosos, tio esse que era juiz, e que é um livro, de análise sobre os criminosos, aliás um livro fundamental para a bibliografia do fado, mas que é um livro verdadeiramente digno da Inquisição. Ele é ainda da família do Intendente Pina Manique e o Zé Carlos vai, primeiro por influência cosmopolita da Fernanda de Castro e depois por esta influência já mais caracterizadamente de esquerda, do universo da publicidade, começando a deslizar à esquerda. Conhece entretanto a Natália e através dela conhece outra pessoa que veio a ter muita importância sobre ele, que é a Carolina Loff da Fonseca. A partir daí, aparece o primeiro livro Fotos-Grafias onde a viragem à esquerda já é evidente e depois está em preparação um outro livro do qual todos nós já conhecíamos muitos poemas, o “S.A.R.L.” e outros que é o Insofrimento in Sofrimento. Entre a gestação de Insofrimento in Sofrimento dá-se um episódio que vai marcar todo resto da vida do Ary: o Nuno Nazaré Fernandes, que tinha trabalhado com ele no serviço de publicidade luso-suiço (o Sr. Moss, que era o dono, andava de amores por uma mulata que cantarolava umas coisas), fez a música para uma canção do Zé Carlos sobre aquela situação. O Zé Carlos escreveu ainda a letra e o Nuno Nazaré Fernandes fez também a música para um single de publicidade, não sei se já era a Woolmark ou outro produto qualquer; aliás, esse poema, quando mais tarde o Zé Carlos escreveu o poema “Ao cabo de Cabo Verde” de homenagem aos presos do Tarrafal, vai buscá-lo; aliás, o Zé Carlos passou a vida a canibalizar coisas que fez, como dizem os americanos, olhando, por exemplo, para O Tempo de Lenda das Amendoeiras e para As Portas que Abril Abriu, é evidente que ele foi buscar metade de As Portas que Abril abriu a O Tempo da Lenda das Amendoeiras. Ora, tinha havido esse precedente, aparece entretanto o Festival da Canção da RTP por via do Festival da Eurovisão, e o Nuno Nazaré Fernandes convida o Zé Carlos para fazer a letra para uma canção para o festival. Pronto, o Zé Carlos mete-se naquilo, aquilo tinha um certo glamour, coisa a que, evidentemente, o Zé Carlos era particularmente sensível, é óbvio. Grande discussão, a canção era para ser cantada por outra pessoa e acaba por ser cantada pela Simone e foi aquele acontecimento nacional da «Desfolhada». Por causa da «Desfolhada», devo dizer que correspondeu ao único período em que eu e o Zé Carlos estivemos de relações cortadas, aliás devo ser o único amigo que só estive de relações cortadas com ele uma vez. Aí estive, porque eu, à semelhança da Natália que diz isso até no prefácio que faz ao livro As palavras das cantigas, eu fui muito crítico relativamente a essa opção de fazer letras para o festival da RTP. Nessa altura andávamos todos com os Zecas

Afonso, com os Adrianos e aparecer o Zé Carlos a fazer letras para a televisão do regime, era uma verdadeira escandaleira. E eu e um rapaz que trabalhava comigo que fazia uma crítica de música no O Século Ilustrado, criámos uma figurinha que assinava a página e fizemos para cada canção um bonequinho a desancar nas canções, e na «Desfolhada». De facto, foi um bocado cruel, estava uma tumba e uma lápide que dizia qualquer coisa como «Epitáfio para um poeta neo-mediocre». O Zé Carlos nunca me perdoou essa, tanto que quando publicou Insofrimento in Sofrimento mandou-mo com uma dedicatória. Bom, aí, por um lado, começou a popularidade do Zé Carlos e a constante solicitação para fazer letras. Sendo que após a Simone aparece o Tordo. Entre o Tordo e o Zé Carlos gera-se uma química muito particular, não foi uma relação amorosa, homossexual, mas foi uma relação muito constante, muito presente, basta dizer que o Tordo chegou a morar na Rua da Saudade no 1º andar, era uma relação quase obsessiva, se bem que pelas confidências, ao longo dos anos que esta relação com o Tordo durou, eu sei que o Zé Carlos teve N casos, de maior ou de menor intensidade, com outras pessoas. Este processo começa em 1967-68, a posição do Zé Carlos, politicamente, radicaliza-se com as eleições de 69, em que o Zé Carlos faz parte de um grupo enorme de publicitários que vai trabalhar para a CDE e que, aliás, introduz uma mudança substancialíssima na propaganda: o cartaz, a pata de galinha, isso tudo. Continua a fazer as canções, eu fui e vim de Angola e, nessa altura já o Zé Carlos está completamente integrado. Por exemplo, quando foi morto o Ribeiro Santos, fizemos na CDE uma plaquete com poemas sobre o assassinato do Ribeiro Santos que o Zé Carlos depois canibalizou que é o poema «Retrato do herói». A partir daí, temos a segunda fase do Zé Carlos, que se inicia a partir de 1969, ele que sempre o tinha sido, sempre tinha sido um bom declamador, não só da sua poesia, e que nessa altura já tinha gravado vários discos com poesia vária, de vários poetas, e prosa também, os sermões do Padre António Vieira, coisas com a Natália, poesia trovadoresca, mas a partir de poucas presenças, porque não era um espectáculo muito comum, tirando o caso do Villaret. E o Zé Carlos começa a aparecer também como um performer, nomeadamente em termos de intervenção política, aparecem as baladas, as canções e o Zé Carlos a dizer poemas, com aquela voz ostentória, aquela presença histriónica gigantesca. O prefácio da Natália é extraordinariamente bem observado em relação a isto, isto dá ao Zé Carlos uma coisa de que ele tinha uma necessidade absoluta: a necessidade de ternura e de reconhecimento. Esta exposição, ele necessitava dela e era uma coisa para ele gratificante e, como diz a Natália e bem, a esta retribuição, ele sacrificou parte da qualidade da poesia, porque fazia porque passou a fazer poesia em função disto, fosse em função da

letra, fosse em função do acontecimento. Porque embora o Zé Carlos tivesse alguma facilidade na utilização da língua, também tinha alguns truques, violando algumas regras, utilizando, por exemplo, rimas em “ão”, etc....

O Zé Carlos, em 1975, quando foi o assalto ao centro de trabalho em Braga, a direcção do Avante mandou para lá um fotógrafo, porque estava mais que visto que o esquema era sempre o mesmo: era um dia de feira, o padre fazia a homilia incendiária, havia o grupo provocador, as praças estavam cheias e desencadeava-se o processo com a tibia intervenção das autoridades. Quando o fotógrafo chegou, o assalto já tinha começado, por isso, temos as fotografias dos acontecimentos do lado de fora, o fotógrafo não foi hostilizado porque como estava do lado de fora, ninguém suspeitava que ele fosse nosso. E então, ele trouxe as fotos e nós resolvemos ampliá-las e fazer uma exposição. Desenhámos a exposição e, como não sabíamos que legendas colocar, decidi telefonar ao Zé Carlos e pedir-lhe uns versos para aquilo. Disse-me que esperasse um pouco que me voltava a telefonar, Daí a uns quinze minutos telefonou a perguntar se eu gostava daquilo e dita-me «A bandeira comunista» que não tem original porque fui eu que a escrevi ao telefone, à mão, foi um dos grandes êxitos do Zé Carlos.

Bom, voltando agora à primitive, relativamente ao silêncio, era aquilo que eu tinha dito, o Zé Carlos do silêncio imposto nunca foi especialmente vítima.

LC - Porquê?

RC - *Porque bem vê, a poesia dele só começa a ser uma poesia mais interventiva, do ponto de vista político, relativamente tardiamente, quer dizer, é já numa certa ponta final, além de, haver um crescendo significativo de contestação política da poesia do Zé Carlos vem de um crescendo que, numa primeira fase, não é ainda susceptível de, digamos, de uma intervenção censória, o próprio «S.A.R.L.» -« a pança do patrão não lhe cabe na pele» -, enfim ainda é tudo muito alegórico, muito retórico. E só lá mais, já depois de 69, é que esta poesia começa a adquirir ... e aí, digamos, a situação já se tinha alterado, a intervenção sensória já não era tão violenta e o Zé Carlos tinha adquirido um reconhecimento público, até via dos Festivais da Eurovisão, que, de certa forma, o protegiam de intervenções sensoriais susceptíveis de, evidentemente, darem muito mais burburinho do que se se apreendesse um poema do Mário Dionísio de 1950.*

LC - Talvez por isso os cantores de intervenção, não o reconheçam como um dos deles.

RC – *Não, não reconhecem até porque o Zé Carlos praticamente não escreveu para eles, porque, vamos lá ver, aliás, isso conduzir-nos-ia a outra análise, até porque se se fizer uma história da*

música popular urbana portuguesa, enfim, da última metade do séc. XX verificará que há duas, quer dizer, há uma divisória que, de resto, prossegue até hoje. Tem de um lado, digamos, o que veio da área pop/rock e que prossegue com uma componente mais cosmopolita que inclui alguma influência do Jazz e que depois segue pelos Festivais da Eurovisão, pelas editoras, etc., e que começa lá para atrás com os Chinchilas, com os SheiKs, não sei que mais, por aí fora, depois vem para os Festivais da Eurovisão. Os Festivais da Eurovisão é uma área que engole o pessoal inicial que vinha da Emissora Nacional, do Centro de preparação dos Artistas da Rádio, as Marias Claras, etc, e que converte figuras como a Simone, que vinha de lá também. Continua por aí fora, tem a figura tutelar do Zé Carlos que faz letras para esta gente toda, é o Zé Carlos que, de certa fora, inflecte, faz inflectir, progressivamente, este grupo, esta área, para a esquerda.

Musicalmente digamos, que é um universo mais cosmopolita, mais influenciado pela música anglo-americana, rock/pop, orquestrações, o Pedro Osório, etc., e tem do outro lado, um outro ramo da árvore que, de certa forma, se pode dizer que começa, enfim, num universo muito mais, digamos, ortodoxo, do ponto de vista político, com Lopes Graça, Giacometti, o Coro da Academia dos Amadores de Música, e aí com duas questões que vão caracterizar esta linha, que é, por um lado, e que não há original em Portugal, a recuperação de uma identidade portuguesa popular, através da música tradicional, e, por outro lado, o musicar de poetas, note que isto está logo presente no Lopes Graça e no Giacometti e no Coro da Academia dos Amadores de Música. Bom, depois isto evolui com os baladeiros, primeiro o Cília, depois toda a gente, cuja maioria não faz letras, vai buscar poesia já feita e musica essa poesia, o Gedeão, nomeadamente o Gedeão, particularmente procurado por toda a gente, e outros, e outros como o Manuel Alegre, depois Zeca Afonso e depois tudo aquilo que vem nesta esteira. Quando chega, portanto, ao 25 de Abril esta separação é nítida e depois do 25 de Abril, curiosamente, esta separação passa mesmo por uma clivagem política. Há uma área que se queda pelas áreas políticas do PCP; outra, queda-se pelas áreas políticas das formações esquerdistas: Luar, UDP, etc., como José Mário Branco e ainda com algumas figuras que fazem aqui cruzamentos, o Adriano Correia de Oliveira que é uma ponte de ligação entre as duas. Isto vem mesmo a dar origem a duas estruturas: Cantar Abril e a Era Nova, quando a estruturação, o espectáculo, começam a exigir uma nova forma de organização, depois há transferências, digamos assim, os Trovante, por exemplo, que começam de um lado, acabam por passar para o outro, o que, inicialmente, representava uma passagem do ponto de vista estético, acaba também por sê-lo do ponto de vista político,

sendo que há também, digamos, outras, o Júlio Pereira, por exemplo, que tem um percurso um pouco contrário. É claro que depois o tempo passou, mas ainda não se esbateram completamente estas áreas. Há que dizer que a morte das duas figuras tutelares, o Zeca, de um lado, e o Zé Carlos, do outro, foi muito penosa quer para uns, quer para outros. A capacidade de produção de qualquer destas áreas, esgotou-se; ficaram completamente a arfar e nunca mais conseguiram ter uma letra para cantar, Paulo(s) de Carvalho, e muitos mais.

*Ainda com a agravante que o Zé Carlos tinha, entretanto, sido engolido pelo Carlos do Carmo, a ruptura com o Tordo deixou o caminho aberto para o Carlos do Carmo, que foi outro caso de, digamos, de solidão, e, não confundamos solidão com silêncio. O Zé Carlos está, digamos, só, abandonado com a ruptura do Tordo, que é, aliás, uma ruptura que foi para ele muito penosa, note, que a única letra de canção que ele inclui, e que estava incluída no texto dele, na folha que ele deixou e que escreveu, no livro *As Palavras das Cantigas*, é uma canção do Tordo que lhe é dedicada a ele, que é a «Carta a um Amigo».*

Portanto, aquilo foi muito profundo, e houve uma pessoa que desempenhou aqui um papel muito grande, porque o Zé Carlos gostava muito dela, que é a mulher do Carlos do Carmo, a Judite. Que tem uma importância muito grande, porque, em primeiro lugar, a Judite é uma mulher que, além de ser uma mulher muito bonita e uma mulher muito interessante e muito feminina; o que, evidentemente, conforme toda a gente sabe, é um universo que é caro aos homossexuais, um determinado tipo de mulher forte, bonita. Ela era inteligente e culta, era licenciada em Letras, em Românicas, parece-me, e era uma mulher equilibrada, inteligente. Ora, o Carlos do Carmo conhece o Zé Carlos, mais directamente, no ano em que o Carlos do Carmo canta todas as canções do Festival da RTP, acontecendo uma coisa: a primeira canção que o Carlos do Carmo decorou não foi apurada, porque tinha uma excelente música, mas a letra era uma desgraça, e o Carlos do Carmo identificou, imediatamente, de quem é que aquilo era, que era a «Lisboa Menina e Moça», que tinha uma letra do Joaquim Pessoa, que era uma completa desgraça. E, então, telefonou, estava ele já a ensaiar, no Casino do Estoril, e entraram em contacto e foram, o Zé Carlos, o Paulo de Carvalho, o Joaquim Pessoa e o Tordo, para casa do Zé Carlos, e refizeram a letra da «Lisboa Menina e Moça». Cada um deles é autor de um verso: «cidade a ponto de luz bordada» é do Tordo, do Zé Carlos é «no castelo ponho um cotovelo na graça te pus um olhar, etc. E o Carlos do Carmo, como tinha que escolher três canções para ele cantar extra-festival, como espectáculo, agarrou, imediatamente, na «Lisboa Menina e Moça» que se transformou no êxito que se sabe. Bom,

aí começaram as intimidades com o Carlos do Carmo e, quando se dá a ruptura com o Tordo, o Carlos do Carmo aparece e congemma com o Zé Carlos «Um homem na cidade», poesia do Zé Carlos com vários compositores. e, pronto, transformaram-se no casal mais próximo, mas isto já num processo em que o Zé Carlos estava a beber cada vez mais e, enfim, aquilo era um processo completamente suicidário.

Ora bem, portanto, voltando ao silêncio, eu direi que um silêncio externo não só não lhe foi imposto, como, bem pelo contrário, o que lhe foi pedido foi que ele fizesse muito barulho, era exactamente o contrário que lhe foi pedido. Internamente, aí a coisa já muda um bocadinho de figura. Isso aí a coisa já muda um bocadinho de figura e liga-se, evidentemente, aliás é evidente que não escolheu os dois temas por acaso, e já se liga um bocado com a questão, é evidente que há um silêncio na poesia do Zé Carlos, que é sobre a sua homossexualidade e que não é um silêncio total.

LC - Pois não, até teve a coragem de enfrentar e dizer publicamente ao país que era homossexual, que naquela altura já era...

RC – *Sim. Note que, eu tenho 65 anos quase 66, comecei a trabalhar nos jornais aos 19, fui preso, pela primeira vez, tinha 16, isto só para lhe dizer que comecei a viver muito cedo, sou militante do partido há 50 anos. Os meus pais, pelo tipo de educação que me deram, eu aos 9 anos tinha chave de casa, com 6 anos nós morávamos ali nas Avenidas Novas, onde eu tinha nascido, no Marquês Sá da Bandeira, e eu com 6 anos de idade vinha à Baixa fazer compras, com uma lista de compras que a minha mãe me dava, vinha à Baixa fazer compras à drogaria do senhor Avelino, a drogaria ali à beira da rua da Praça, que ainda lá está, e que é do senhor Campos. Além do mais a minha mãe, que era uma menina do João de Deus, era professora do João de Deus, e lá com os seus conceitos pedagógicos do João de Deus, eu conheci, até à minha adolescência, todos os museus de Lisboa, eu ainda hoje conheço todas as estátuas de Lisboa, todas sem excepção, passo ao pé de uma estátua ou de um busto, sei de quem é; porque aos cinco anos andava pela mãozinha da mãe, e ela dizia: “aqui é o senhor não sei quem que não sei o quê, não sei o quê...”. Bom, o que eu quero dizer com isto é que tenho uma memória mais extensa do que aquela que é a minha idade que, já de si, não é curta. Quer dizer, o problema da homossexualidade em Portugal, também se pintou, sempre, um bocadinho pior do que aquilo que era, efectivamente. Quer dizer, isto não era a Inglaterra, apesar de tudo, não era, não era...Basta o facto de, aliás, note que há aqui um problema que é, desde logo, o problema de nós sermos um país católico e não sermos protestante, portanto, o pecado é uma coisa que um tipo confessa-se e a coisa resolve-se. É evidente que*

havia uma pressão social, mas note que o problema da homossexualidade era um problema transversal na sociedade portuguesa, não é, e é mentira que fosse uma coisa ... e mais, não se esqueça, ainda, de um outro problema, é que nós sempre tivemos, durante muitos anos, uma forte componente de marinheiros, não é, e a homossexualidade é um problema inerente à profissão. Portanto, note que em Olhão, em 1950, antes disso até, havia bares de travestis, portanto, em todo caso, é evidente, o primeiro bar gay que abriu em Lisboa foi ali no recinto do elevador da Glória, o Bar Z... mas, enfim, não era uma coisa que se apregoasse. Mas então, aí nos meios intelectuais e artísticos, ninguém ligava nenhuma. Agora, nós não temos, evidentemente, e isso é um facto, o Zé Carlos tem uma dúzia de poemas, se tanto, que eu me lembre, que se poderão considerar de poesia erótica, a percentagem é, relativamente, pequena em proporção com a obra, e dentro dessa percentagem erótica, há uma que é um pouco pansexual, quer dizer, erotismo em geral. A que tenha uma componente caracterizadamente homossexual é diminuta, e aí é que eu já acho que há um silêncio, aí é que, evidentemente, já acho que há um silêncio, mas esse silêncio eu acho que teve variadíssimas razões. Desde logo, na percentagem que teve, sabe Deus qual, de facto uma certa coacção social, que havia, não estou a dizer que não havia, convém não exagerar, dizer que era uma coacção terrífica, não era, mas havia coacção, óbvio. Em segundo lugar, com esta evolução que a gente traçou, há uma consciência, mais ou menos, clara, mas não inteiramente exacta de uma hostilidade por parte dos comunistas, em geral, do partido, em particular e da classe operária, em relação à homossexualidade. E portanto, a partir de determinada altura, o Zé Carlos tem a noção de que o facto de ser uma figura pública, - e ser uma figura pública, para ele, era importante, até afectivamente, pela ligação afectiva, que ele tinha com o seu próprio público, e era uma ligação afectivo-política, se se quiser, ou político-afectiva, no caso tanto faz, no meu entender era mais afectivo-político que político-afectiva -, e ter a noção de que o escândalo público, obviamente perturbaria esse factor, que para ele era muito importante. Era um pouco “fazer amor com a multidão”, quer dizer, cada espectáculo do Zé Carlos era um pouco orgástico na ligação com a multidão, bom, o que era, evidentemente, compensatório, ou à procura de uma compensação. Mas eu penso que, apesar de tudo, há uma terceira questão, que é uma questão simultaneamente, educativa e psicológica, o Zé Carlos era um homossexual, o que não é invulgar, quem conheça o meio e depois, note, hoje as coisas, até ainda continuam a ser assim, mas há 30 anos atrás 40, era muito mais, conheciam-se dois, conheciam-se todos porque é, evidente, que a própria situação social levava ao agrupamento. E há um determinado tipo de homossexual, que era

aquilo que eu poderia chamar de homossexual machão, - não confundir com homossexual activo, não é a mesma coisa, não tem nada que ver com o que se passa do ponto de vista sexual e práticas sexuais, mas do ponto de vista psicológico -, que é um homossexual dominador, afirmativo, quase marialva - embora o termo marialva seja um equívoco profundo da história portuguesa, que depois lhe contarei. Portanto, eu não estou a ver, confesso que não estou a ver, o Zé Carlos a despir-se na poesia. Eu penso que há um determinado tipo de poesia, vamos lá ver, quando há uma poesia, esta poesia erótica, que fosse um rasgar do silêncio interior, portanto minimamente confessional, penso que não é minimamente confessional, não cola, não joga com o tipo de personalidade que era a do Ary. Ele é o tipo de homem que sofre em silêncio, daí também o álcool. O Zé Carlos tinha a sua maneira de ser expansiva, correspondia no fundo também a uma certa dominação e a um certo, aliás, eu estou em crer que o que acabou com a relação, por exemplo, do Tordo com o Zé Carlos, foi o contínuo choque, não é, entre duas personalidades que tinham traços comuns, desse ponto de vista. Por exemplo, o Zé Carlos era aquele tipo de homossexual - e algumas vezes o terá feito - que gostava de cultivar, um bocado, a imagem do bissexual, que também ia para a cama com mulheres, e algumas vezes foi, efectivamente, o que para mim era disfarce, como é óbvio. O que manifesta que, digamos, que havia ali um pudor, um não revelar de fraqueza, uma assunção da sua homossexualidade, no fundo, como uma certa fraqueza, apesar da truculência com que a afirmava publicamente, que, digamos, não deixa muito espaço, a meu ver, para uma criação poética erótica, não vejo. Não o estou a ver a fazer um mutatis mutandis, não estou a ver o Zé Carlos a fazer uma simétrica da poesia da Maria Teresa Horta, por exemplo, não é, não é imaginável e não há, digamos, podia haver uma componente secreta, digamos assim, não publicada de, não há, não há. E note, eu sei que não há porque o executor testamentário fui eu, fui eu que tratei da papelada toda que ficou, vi-a toda, papel por papel, e não só não havia inéditos, não havia um único inédito, a não ser os Sonetos, e houve uma coisa que apareceu em disco, mas não apareceu em livro, que, depois, apareceu nas obras completas. De maneira que, dá-me ideia, que a componente erótica do Zé Carlos é muito mais encontrada, por exemplo, na componente um bocado escatológica, às vezes, do sarcasmo e do insulto, uma vez mais, muito medievalesco, muito jogralesco, “de escárnio e mal-dizer”.

LC- Mas eu ainda considero que, primeiro, através da sua poesia, nós denotamos, e estou a falar de um leitor que não conheceu o Zé Carlos, portanto estamos a falar de sujeitos poéticos que

é outra coisa diferente do Homem e do poeta, etc. Mas, primeiro, acho que é um solitário entre a gente...

RC - *Completamente.*

LC - A solidão é um traço...

RC - *Completamente, a solidão e a tristeza.*

LC - Depois tem o problema...

RC - *Desculpe interrompê-la, mas eu quando fiz As Palavras das Cantigas eu pensei fazer, e ficou meio feito, anteceder o livro de duas coisas: o prefácio que pedi à Natália para fazer e uma coisa que era eu para fazer, e depois na altura desisti de fazer porque entendi que o livro era do Zé Carlos e não era meu, de maneira que não fiz, e que era uma certa análise da poesia do Zé Carlos. E um dos trabalhos que eu realizei foi um trabalho sobre o vocabulário, em que fiz um levantamento de vocabulário, segundo um critério de palavras tristes e palavras alegres, sentimentos, palavras, etc., tristes e alegres. Aquela poesia truculenta tem uma coluna enorme de palavras tristes, e tem um leque diminuto de palavras alegres, portanto, a tristeza, o drama, a solidão, etc., etc., etc., percorre aquela poesia toda, de uma forma que acabo por ser iludida por causa da dicção, da imagem auditiva que a gente tem, dessa coisa, quando se vai ler, ela está lá toda.*

LC - Exactamente, ora eu chamo-lhe, nos trabalhos que já fiz sobre o Ary, chamo “palavrosidade silenciosa do Ary”, porque eu acho que é mesmo assim. É palavra, palavra, palavra, mas encerra silêncio, a começar pela infância dele. Um problema, nitidamente, mal resolvido, não é, porque se sabe, ou melhor, daquilo que se sabe, nomeadamente do que ele passou na infância e dos traumas que lhe ficaram, a família e disto e daquilo, sobretudo daquela relação com o pai, assim um bocadinho...

RC - *E com o irmão...*

LC - Exactamente.

RC - *O suicídio do irmão, já é do meu tempo, aliás, uma parte das minhas relações com o Ary é que eu tinha a idade do Diogo. E ainda, por cima, éramos vagamente parecidos, do ponto de vista físico. E o Zé Carlos fez um certo transfer, não é, daí o «mano», não é, fez um certo transfer para mim; o irmão, que eu não conheci, e com mais um problema, que não é irrelevante, é o motivo porque o irmão se suicida; é que o irmão vive no pavor de ser também, porque o problema da homossexualidade, na família do Zé Carlos, e não querendo eu alinhar em nenhuma das 4 biliões e 342 milhões de teorias que existem sobre a homossexualidade, não querendo alinhar nas hereditariedades, há que constatar que o pai do Zé Carlos era*

homossexual, o tio era homossexual, ele era homossexual, todos eles assumidos, mais ou menos publicamente, e o irmão, o Diogo, vivia no pavor de ser também. E o Diogo suicida-se, quando uma rapariga com quem vivia se separa e diz que ele é impotente e que é homossexual como o irmão. Ela sai de casa e o Diogo, no dia seguinte, pendura-se numa corda.

LC - Eu estive a conversar com o José Jorge Letria, um dia destes, e ele contou-me que ele se suicidou por amor, mas não sabia que...

RC - *Não foi propriamente por amor.*

LC - Eu tenho uma má memória para transmitir oralmente aquilo que leio e tenho que estar com o texto perto de mim, mas se não estou equivocada é no poema «Orgasmo», nota-se que há trauma, aliada a uma parte erótica de não-aceitação do eu, digamos uma alteridade, o querer ser outro. Seria para o poeta mais fácil se fosse de outra maneira.

RC - *E aliás note que isso vem agravado por uma situação, é que a partir de determinada altura, o Zé Carlos acaba por a nível sexual atravessar umas três fases. A primeira fase em que é um caso como os outros e funciona como os outros. Depois, uma segunda fase de vivência que é a fase anterior ao conhecimento da Carolina e anterior a 1969 que é a vivência no microcosmo homossexual de Lisboa e, portanto, nas trocas e baldrucas comuns da situação, de ligações efémeras, embora curiosamente o Zé Carlos tivesse uma certa tendência para ligações mais ou menos estáveis. Teve uma grande paixão na sua vida - o Zé Francisco – que ainda é vivo...*

LC - E que é o amigo que foi para a guerra...

RC - *Exactamente, é o amigo que foi para a guerra.*

LC - E que é uma autêntica cantiga de amigo.

RC- *Exacto, é ... «O meu amigo está longe». Digamos que o Zé Francisco é a paixão dele até ao fim. Ele comprou pouco tempo antes de morrer, comprou um relógio de ouro que me deixou indicações para dar ao Zé Francisco. O que aliás foi um problema porque o relógio tinha sido comprado em prestações e foi o partido que pagou o resto que faltava do relógio. Portanto esta relação acompanhou-o até à morte. Depois houve mais dois ou três casos de alguma permanência, um moço que era da Madeira, mas digamos que o Zé Francisco é o caso mais extenso, é um caso que começa ainda nos anos 60, portanto o Zé Francisco já existia antes de eu ir para Angola e existiu até o Zé Carlos morrer, em 84, sendo que já se tinha dado a rotura e foi um sarilho. Rotura essa que coincide um bocado com o início das agitações político-cançonetistas. O Zé Carlos levou o Zé Francisco a trabalhar para a Espiral, aliás o Zé Francisco*

ainda hoje trabalha em publicidade, é um bom profissional de publicidade e foi uma situação complicada. Depois há uma altura em que o Zé Carlos vai ao estrangeiro (as saunas de Paris, etc) e depois naquela ponta final de grande entrega do ponto de vista político-partidário e de aparecimento, eu julgo que se começa a gerar um misto complicado de segredo e abstinência.

LC - A que eu acho que não é alheio o «Meu amor, meu amor, minha estrela da tarde...».

RC - *Sim, sim, embora essa canção tenha uma história que eu conto no livro, mas digamos que as duas visões não se eliminam. A história factual, como lhe digo o Zé Carlos escrevia muito depressa, e portanto era o caso típico do tipo de poeta, não era um poeta como o Carlos de Oliveira que riscava, riscava até aquilo estar. Não, o Zé Carlos, aquilo saía-lhe de jacto e depois emendava meia dúzia de palavras. E um dia o Tordo está lá em casa e o Zé Carlos diz-lhe: “- Olha lá, ó mano (porque ele também tratava o Tordo por mano) anda-me a apetecer que tu faças aí uma canção – porque deve saber que outro dos traços do Zé Carlos era o processo criativo ao contrário, era o Tordo (note que o Zé Carlos mais desprovido de ouvido melódico que eu vi na minha vida, era proverbial, não era capaz de assobiar o hino nacional, um mistério completo e mais, ouvia pouca música) - queria que fizesse uma canção com muitas palavras, muitas palavras, muitas palavras” e o Tordo vai para cima, agarra na viola e, no dia seguinte de manhã, aparece cá em baixo e diz: “- Olha, vê lá se é isto.”. E sai aquilo que, como bem nota a Natália e qualquer pessoa, é do melhor que se escreveu de poesia amorosa em Portugal.*

LC - É incrível como ele conseguia conciliar também ...

RC - *Mas note que é completamente andrógino, é uma coisa que pode ser assinado por um homem ou por uma mulher.*

LC - Certo, mas há sempre um fomento, aquele de ser um «Arcanjo ou ladrão» ...

RC - *Mas isso também tem que ver com uma outra questão que também é um problema mal resolvido do Zé Carlos porque o Zé Carlos não era uma pessoa muito culta, liga a poesia e pouco mais. Era muito esperto e muito vivo e como acompanhava com gente muito culta, apanhava muita coisa, mas não era um homem de grandes reflexões nem de grande cultura. E era um homem que vivia uma contradição também e que, como estava a dizer, transparece na sua poesia, que é aquilo que na terminologia marxista se chama contradições de classe muito grandes, que tinham que ver com a sua origem aristocrática...*

LC - ...da qual nunca abdica...

RC - *De que nunca abdica, e não abdica ao ponto de nós gozarmos muito com ele, porque até é uma figura tutelar até à morte e que percorre todas estas figuras a Fernanda de Castro, a Natália, a Carolina, e que é a avó, que aliás aparece «Aristóteles, visita de casa da minha avó», uma figura muito curiosa, de golinha de renda e de luvas também de renda. Quando ela morreu deixou a herança ao Zé Carlos (pela primeira vez na vida o Zé Carlos teve dinheiro, porque ele ganhava bem, mas assim como o ganhava, assim o gastava) e, depois de várias deambulações por alguns sítios em Lisboa, (ele tinha vivido sempre na Rua do Alecrim, sempre numas casas de ostentação) vai para a Rua da Saudade e, durante muito tempo, fez obras porque a casa era velha e necessitava muito de remodelações e então era uma casa completamente contraditória porque era uma casa pequena (duas divisões e meia cozinha) tinha uma sala grande à frente que era a sala que nós chamávamos a sala do senhor arcebispo, porque as paredes estavam forradas a brocado. O Zé Carlos perfumava-se de alto a baixo, vestia-se de seda, etc, perfeitamente Oscar Wilde nesse aspecto e é um poço de contradições. Depois, por outro lado, era um tipo com um trato fácil pelo seu lado truculento com o povo em geral e muito particularmente depois com a entrada pelo fado dentro (o Zé Carlos é uma lenda no fado) mas atenção que o problema da homossexualidade no fado está longe de ser problema. Muitas das figuras mais importantes no fado, é aliás uma situação muito curiosa porque passa-se exactamente o mesmo com o flamenco, uma das figuras seminais do fado que é Linhares Barbosa era um consabido homossexual, o José Manuel Osório é homossexual e são perfeitamente aceites e integrados, prestigiados no mundo fadista. E o livro *Da estrada da luz à rua da Saudade* era um pouco a história desse percurso aristocratizante da família, da avó, das fotografias da avó, das relações com as irmãs, com quem se deu melhor com uma, pior com outra e de maneira que foram-se sucedendo.*

LC - Não quero ocupar mais o seu tempo, agradeço imenso o tempo que me disponibilizou bem como as preciosas informações que me disponibilizou tão gentilmente. Obrigada.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

SANTOS, José C. Ary (1978). «Prefácio». In LETRIA, José Jorge. *Dias cantados*. Lisboa: Caminho, 13--16.

SANTOS, José C. Ary (1989). *As palavras das cantigas*. Lisboa: Edições Avante!

SANTOS, José C. Ary (1994). *Obra poética*. Lisboa: Edições Avante!

I. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. Bibliografia crítica

ALMEIDA, Pedro Dias de (2004). «29 de Março de 1974. Canto (quase) livre». *Visão*. Lisboa: Edimpresa, 62-63 (http://files.sapo.pt/turma/Canto_quase_Livre_25Marco04.pdf).

«AVANTE!» Edição Nº 1497 (2002, 8 de Agosto). *Ary dos Santos. Um dos mais importantes poetas do século XX*. In F: \Mestrado\Literatura Portuguesa\ «Avante!» Nº 1497 - Festa 2002 - A poesia de Ary dos Santos.mht.

«AVANTE!» Edição Nº1880 (2009, 10 de Dezembro). «Homenagem no Coliseu. Ary, sempre!». In <http://www.avante.pt/imprimir.asp?id=31636>.

BARBOSA, Beatriz Rodrigues (1977). «Maiakovski poeta da revolução». *Vértice*, Vol. XXXVII, 402-403. Coimbra: 713-730.

BASTOS, Baptista (1984, 19 de Janeiro). «José Carlos Ary dos Santos». *Boletim da biblioteca*, Ano I, 1, 10. In http://www.site.agrmondimbasto.com/attachments/140_BOLETIM_BIBL_1.pdf.

BASTOS, Baptista (2009, 22 de Janeiro). *Ary dos Santos ou a voz indomada e indomável*. In F: \Mestrado\Literatura Portuguesa\Portugal Digital - Ary dos Santos ou a voz indomada e indomável.mht.

BEMFEITA, Alberto (2003). *Ary dos Santos, O Homem, O Poeta, O Publicitário. Fotobiografia*. Lisboa: Caminho.

BRANDÃO, José (2007). «Os livros e a censura em Portugal» in *Vidas Lusófonas* (http://www.vidaslusofonas.pt/livros_e_censura.htm).

CARDOSO, Manuel (2009). *Zé Carlos Ary dos Santos: um outro olhar*. In http://sol.sapo.pt/blogs/mcardoso/archive/2009/01/21/Z_E900_-Carlos-Ary-dos-Santos-_3A00_-um-outro-olhar.aspx.

CARVALHO, Ruben de, et al (2004). *Ary palavras ditas fados cantados*. Guilda da Música. MPO Portugal Lda: 2-5.

CARVALHO, Ruben de (2009). Entrevista inédita. Anexo 2: 131-148.

CASTRO, Carlos (2010, 24 de Janeiro). *Eu conto como foi: Ary dos Santos*. In <http://www.vidas.correiodamanha.pt/noticia.aspx?channelid=786FB622-27DF-4A0D-AECF-FB1184ACEC94&contentid=861CBB35-6096-4A66-B892-BEDD25E53F86>.

CORREIA, Natália (1989). «Prefácio». In SANTOS, José C. Ary. *As palavras das cantigas*. Lisboa: Edições Avante!

CORREIA, Natália (1999). «José Carlos Ary dos Santos» In *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona, 477.

CORREIA, Pedro Pizarat (1994). «A descolonização» in Mattoso, José. *História de Portugal. 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores: 40-73.

DACOSTA, Fernando (1998). *As máscaras de Salazar*. Círculo de Leitores.

DACOSTA, Fernando (2002). *Nascido no Estado Novo*. Círculo de Leitores.

DUARTE, Maria João (Janeiro 2009). «Ary 25 anos de saudade». *Tempo Livre*, 44-45.

FERREIRA, João de Menezes (1994). «Os sindicatos. As associações patronais» in Mattoso, José. *História de Portugal. 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores: 160-169.

FRANCO, A.L. Sousa (1994a). «A experiência revolucionária (1974-1975)» in Mattoso, José. *História de Portugal. 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores: 176-205.

FRANCO, A.L. Sousa (1994b). «O tempo crítico (1976-1985)» in Mattoso, José. *História de Portugal. 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores: 206-257.

FREITAS, Helena de Sousa (2003, 17 de Janeiro). «Artistas que cantaram Ary dos Santos dizem que urge recordar o poeta». Lisboa: Agência Lusa. In http://macua.blogs.com/o_fado_e_portugal/2004/06/artistas_que_ca.html.

GUSMÃO, Manuel (1984). «Prefácio». In SANTOS, José C. Ary. *VIII Sonetos*. Lisboa: Edições Avante!

LETRIA, José Jorge (2009). Entrevista inédita. Anexo 1: 121-129.

LOBO, Domingos (2009, 22 de Janeiro). *Abrir as portas à vida e lembrar José Carlos Ary dos Santos*. In <http://www.portaldofado.net/content/view/1170/276/>.

MATTOSO, José (1994). «Portugal depois da guerra: estado velho, mundo novo (1950-1974)». In *História de Portugal. O Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 419-554.

MELO, João de (1981, Janeiro). «Recensão crítica a *O Sangue das Palavras*, de Ary dos Santos». *Revista Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, 59, 71-73.

NEVES JR., Mauro (2005). «Ary dos Santos: Poeta da Revolução, Poeta do Fado». Bulletin of the Faculty of Foreign Studies. Sophia University, 40, 99-121.

PIMENTEL, Irene Flunser (2001). *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas em debate.

PIMENTEL, Irene Flunser (2006). «Influências internas e externas na Obra das Mães e na Mocidade Portuguesa Feminina». Campus Social. Revista da Universidade Lusófona, 3/4, 19-43.

PIMENTEL, Irene Flunser (2007a). *A história da PIDE*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

PIMENTEL, Irene Flunser (2007b). *A mocidade portuguesa feminina*. Lisboa: Temas em debate.

PRÍNCIPE, César (2004). «Aqui jaz Ary dos Santos: Sentado no muro do cemitério a ver passar a classe operária». In http://resistir.info/portugal/ary_dos_santos.html.

REIS, António (1994). «O processo de democratização in Mattoso, José. *História de Portugal. 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 12-39.

ROANI, Gerson Luiz (2004). «Sob o vermelho dos cravos de Abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras. Curitiba. Editora UFPR*, 64, 15-32.

RODRIGUES, Graça Almeida (1980). *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ROSAS, Fernando (1994). «*O Estado Novo*». in Mattoso, José. *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

ROSAS, Fernando (2000). «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo» in Colóquio Internacional *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste*. CHEVS. Paris. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>.

SARAIVA, António José (1998). *Salazar sem máscaras*. Lisboa: Nova Arrancada.

2. Bibliografia teórica

BATAILLE, Georges (1987). «L'érotisme». In *Oeuvres complètes*, vol.X. Éditions Gallimard, 7-139.

BEHAR, Lisa Block de (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literari*. México: siglo veintiuno editores.

CERONETTI, Guido (1984). *Le silence et le corps*. Paris: Albin Michel.

Corpo e identidades (2001). *Cadernos de Literatura Comparada*, 3-4 (título genérico: «O silêncio»), Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ed. Granito.

DIOGÈNE (1988), 144. Paris: Gallimard.

FEATHERSTONE, Mike (1999). *Love and eroticism*. Oxford: Sage Publications.

FONAGY, Ivan (1982). *Situation et signification*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

FOUCAULT, Michel (1997). *Histoire de la sexualité I : la volonté du savoir*. Paris: Gallimard.

GAËTAN, BRULOTTE(1998). *Oeuvres de chair. Figures du discours érotique*. L'Harmattan: Les presses de l'université Laval.

GIL, José (2001). *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d' Água.

JAWORSKI, Adam (1993), *The power of silence: social and pragmatic perspectives*, Newbury Park-London-New Delhi, Sage.

JAWORSKI, Adam (1997). *Silence. Interdisciplinary perspectives*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

KALAMARAS, George (1994). *Reclaiming the tacit dimension: symbolic form in the rhetoric of silence*. Albany: State University of New York Press.

KOPELSON, Kevin (1994). *Love's litany: the writing of modern homoerotics*. California: Stanford University Press.

LACERDA, Daniel (2002). «José Afonso, génio da canção popular portuguesa». *Latitudes*, 16, 15-20.

LAVER, John (1994). *Principles of phonetics*. Cambridge: University Press.

LUCENA, Manuel (2001). «Franco Nogueira: os meandros de uma fidelidade». *Análise Social*, vol. XXXVI (160), 863-891.

MAKWARD, Christiane (2006). «Structures du silence/du délire: Marguerite Duras/Hélène Cixous». *Poétique*, 35. Pennysilvania: State University.

- MARTINHO, Fernando J.B. (1996). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.
- MARTINS, J. Cândido (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.
- MARTINS, J. Cândido (2003). «Subversão de *Eros* na estética surrealista». In FERREIRA, António Manuel (coord.). *Percursos de Eros: representações do erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 195-208.
- ONFRAY, Michel (2001). *Teoria do corpo amoroso. Para uma erótica solar*. Lisboa: Temas e Debates.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2002). *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp.
- ORNELAS, José N. (2002) «The fascist body in contemporary portuguese narrative». *Luso-Brazilian Review*, XXXIX. University of Wisconsin, 65-77.
- PAZ, Octavio (1995). *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- QUEVEDO, Amalia (2001). *De Foucault a Derrida: pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Pamplona: EUNSA.
- RELLA, Franco (2001). *Il silenzio e le parole*. Milano : Feltrinelli.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Dissertação de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SAPIR, Edward (1985). *Selected writings in language, culture, and personality*. Edited by David G. Mandelbaum. Berkeley: University of California Press.
- STEINER, Georges (2008). «As línguas de Eros». In *Os livros que não escrevi*. Trad. De Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 91-134.

TIMENOVA-VALTCHEVA, Zlatka (2008). *Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1987). *La lettre et la voix de la littérature médiévale*. Paris: Seuil.

3. Obras de referência

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley (1987). *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições Sá da Costa, 587-588.

Dicionário cronológico de autores portugueses (1999). Vol. VI. Lisboa. In <http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugu%c3%aas/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10226>.